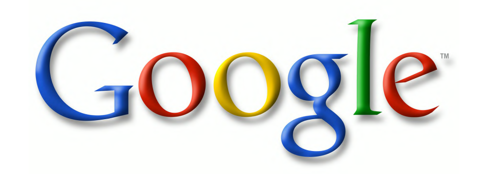
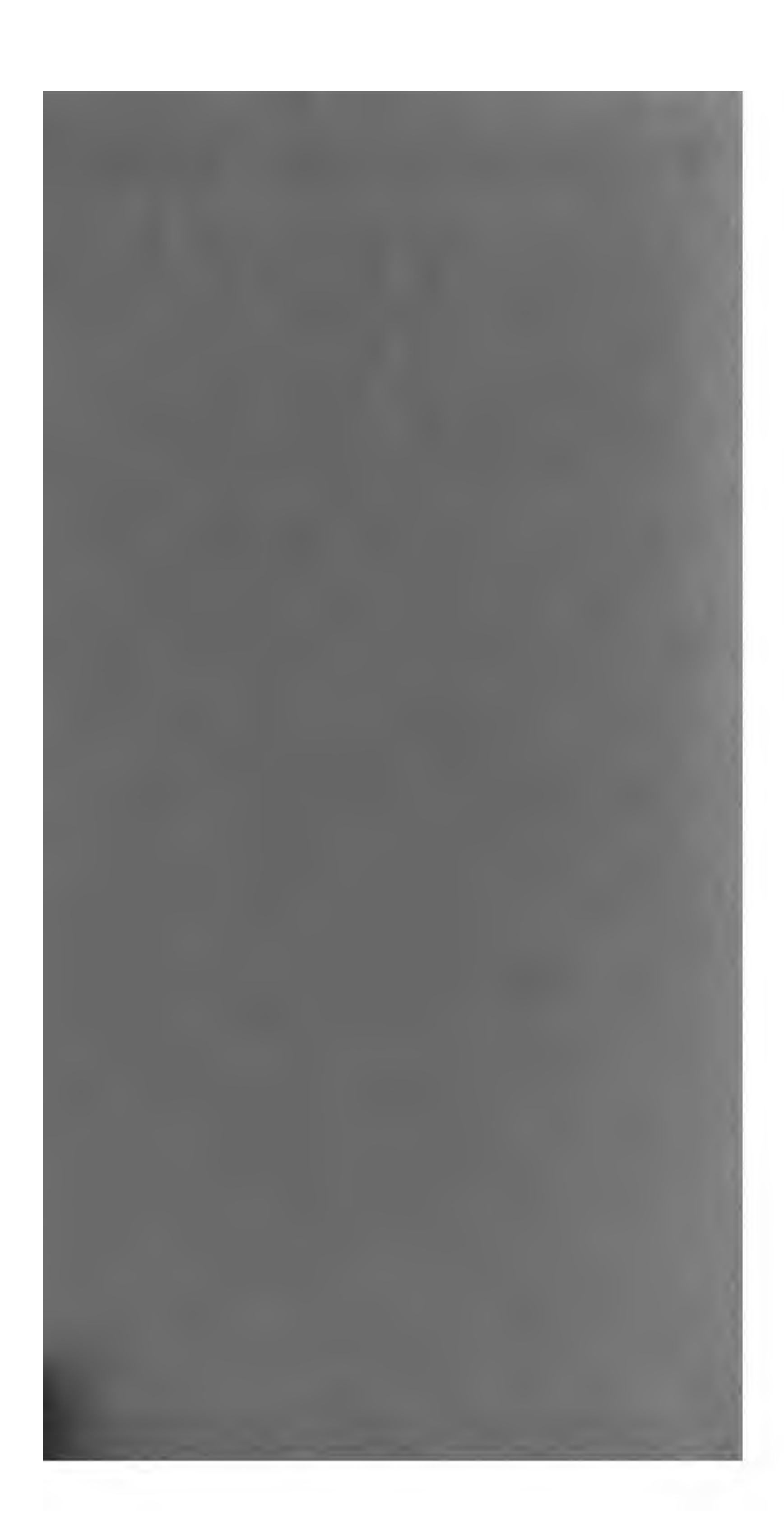
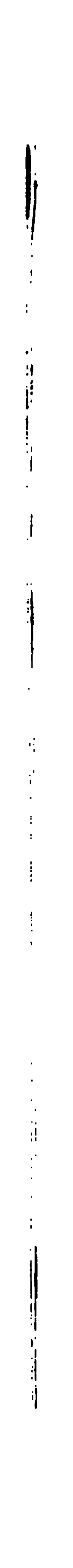



ARCH LIBRARIES
07437607 4

















# JAHRBUCH

DER

# DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

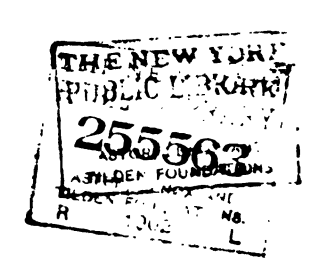
VON

**ALOIS BRANDL UND WOLFGANG KELLER**

ACHTUNDDREISSIGSTER JAHRGANG



BERLIN SW 46
LANGENSCHEIDTSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
(PROF. G. LANGENSCHEIDT)
1902




Weimar. — Druck von R. Wagner Sohn.

# Inhaltsverzeichnis.

# Die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft 1901|1902.

## Jahresbericht
## und zugleich Bericht über die Generalversammlung vom 23. April 1902.

---

Die diesjährige Generalversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft fand am 23. April in dem festlich geschmückten Saal der Armbrust-Schützen-Gesellschaft zu Weimar statt. Zahlreich hatten sich Mitglieder des Vorstandes und der Gesellschaft, Vertreter benachbarter Universitäten, Gymnasien und Realschulen, sowie die Spitzen der Weimarischen Staatsbehörden eingefunden. Der Präsident der Gesellschaft, Dr. Oechelhäuser, eröffnete die Versammlung und erstattete sodann den Jahresbericht, zunächst die Gedächtnisfeier vom 31. Mai v. J. hervorhebend, zu der, mit der Goethe-Gesellschaft und der Schillerstiftung, die Shakespeare-Gesellschaft die Vertreter zahlreicher Organisationen auf den Gebieten der Wissenschaft, Litteratur und Kunst eingeladen hatte, um dem Andenken des Großherzogs Carl Alexander und seiner fördernden Teilnahme an den geistigen Arbeiten der Nation eine Huldigung darzubringen. An derselben hat unsere Gesellschaft, vertreten durch ihren Vorsitzenden und viele Mitglieder, bewegten Herzens Anteil genommen.

Der Vorsitzende gedachte sodann Ihrer Majestät der am 5. August v. J. aus dem Leben geschiedenen Kaiserin Friedrich, der hochsinnigen allen strebenden Bethätigungen in Wissenschaft und Litteratur wohlgeneigten und sie verständnisvoll fördernden Fürstin, die seit Beginn unserer Gesellschaft deren Mitglied war.

Wenige Tage vorher hatten wir ferner das Ableben unseres Vorstandsmitgliedes, des Königl. Preuß. Staatsministers Dr. Bosse zu beklagen, dem wir für seine Bemühungen um die Einführung unseres Jahrbuchs in die höheren Kreise der Schulverwaltung zu großem Danke verpflichtet sind. Noch andere Mitglieder sind uns durch den Tod entzogen worden; insonderheit gedenken wir des Geh. Rechn.-Rats Dr. G. Liebau, eines eifrigen Freundes unserer Bestrebungen.

An Stelle des Herrn Bosse ist dessen Nachfolger in seinem hohen Staatsamt, Herr Staatsminister Dr. Studt, zum Mitglied des Vorstandes gewählt und die Wahl von ihm angenommen worden.

Der letzten Jahresversammlung ward Mitteilung gemacht von der Wahl Seiner Kaiserl. Hoheit des Großfürsten Konstantin Konstantinowitsch zum Ehrenmitglied, in Anerkennung seiner Verdienste um die Förderung der Shakespeare-Forschung durch Übersetzung des «Hamlet» in die russische Sprache. Die Übersendung des Diploms ist mit herzlichen Worten des Dankes entgegen genommen worden.

Auch der amerikanische Botschafter am Kaiserlichen Hofe, Herr Andrew D. White, ist durch einstimmigen Beschluß des Vorstandes, als Ausdruck des Dankes für seine rege Teilnahme an deutscher Wissenschaft und Kunst, zum Ehrenmitglied unserer Gesellschaft gewählt worden. Mündlich hat der an unserer heutigen Versammlung teilnehmende Herr Botschaftsrat Jackson im Auftrage seines eben erst nach Berlin zurückgekehrten Chefs den Dank desselben für die Ehrung übermittelt. (Das Dankschreiben selbst siehe am Schluß des Jahresberichts.)

Unsere Arbeiten sind auch im verflossenen Jahre in dem alten Geist wie bisher und mit wachsendem Erfolge geführt worden. Es darf mit Befriedigung hervorgehoben werden, daß die Zahl der Mitglieder wieder eine ansehnliche Steigerung aufweist. Sie betrug am 1. April 451 Mitglieder, 126 mehr als im Vorjahr. Die Einnahmen überstiegen die Ausgaben um 2588.87 Mk. Auch der steigende Absatz der Jahrbücher bezeugt, welche Wertschätzung die Arbeiten der Gesellschaft in den wissenschaftlichen und litterarischen Kreisen genießen. Besonderen Dank schulden wir für die Ausdehnung dieser Beziehungen unserer Gesellschaft der verdienstvollen Thätigkeit unseres Vizepräsidenten, Herrn Professor Dr. Brandl und der Redaktion des Jahrbuchs, sowie dem Verleger desselben, Herrn Langenscheidt, die unermüdlich bestrebt sind, durch den reichen Inhalt des Jahrbuchs und energische Bemühungen um die Verbreitung desselben, unseren Bestrebungen immer weitere Kreise zu erschließen.

Die im vorigen Jahre in Aussicht genommenen Arbeiten zum Zwecke der Veranstaltung einer Neuherausgabe der «Quellen Shakespeares» schreiten rüstig fort. Auch für das laufende Jahr sind Mittel für diesen Zweck eingestellt worden. Vor allem aber darf mitgeteilt werden, daß der Vorstand in seiner gestrigen Sitzung zwei neue Preisaufgaben gestellt hat. Die eine (Preis 800 Mk.) in innigem

Zusammenhang mit der oben genannten Arbeit hat zum Thema: Die Bekanntschaft Shakespeares mit der schönen Litteratur Englands. (Preisrichter: Geheimrat Dr. Oechelhäuser-Dessau, Professor Dr. Schick-München, Geh. Hofrat Professor Dr. Wülker-Leipzig.) Die andere (Preis 600 Mk.) über: Garrick als Shakespeare-Darsteller und seine Bedeutung für die heutige Schauspielkunst. (Preisrichter: Professor Dr. Brandl-Berlin, Intendant Ritter v. Possart-München, Generalintendant v. Vignau-Weimar.) Die Ablieferung sämtlicher Arbeiten hat bis 1. April 1903 an den Vorsitzenden des geschäftsführenden Ausschusses der Shakespeare-Gesellschaft in Weimar zu erfolgen. Die preisgekrönten Arbeiten gehen in das Eigentum der Gesellschaft über.

Die Vermehrung der Bibliothek ist in gewohnter Weise betrieben worden. Wir danken gern für manche wertvolle ihr dargebrachte Geschenke aus Deutschland, England, Amerika.

Eine höchst wichtige Förderung ist der Gesellschaft durch die Regierungen von Preußen, Württemberg, Baden, Hessen, Mecklenburg-Schwerin, Sachsen-Weimar, Elsaß-Lothringen, Sachsen-Altenburg, Anhalt, Lippe, Reuß j. L., beide Schwarzburg, Hamburg, sowie durch die Regierung des österreichischen Kaiserstaats zu teil geworden, indem diese, einem Gesuch des Vorstandes entsprechend, das Jahrbuch der Aufmerksamkeit der höheren Lehranstalten empfahlen. Wir geben gern an dieser Stelle dem Dank Ausdruck, den wir den hohen Regierungen für diesen Beweis wohlwollender Teilnahme schulden, sowie auch den Schulmännern, welche jener Empfehlung Folge leisteten.

Die Ausbreitung Shakespeare'scher Werke schreitet in Volkskreisen unaufhaltsam vorwärts. Die im Auftrag der Gesellschaft von der deutschen Verlagsanstalt in Stuttgart herausgegebene Volksausgabe hat bereits über 30 Auflagen erlebt und findet gegenwärtig ein Neudruck statt, worin die Schlegel-Tieck'sche Übersetzung, dem heutigen Standpunkt der Textkritik entsprechend, einer Revision durch eine bedeutende Kraft, Professor Herm. Conrad, unterworfen wird.

Es scheint fast, als ob die leichtfertigen Angriffe auf Shakespeares Ehre, die neuerdings noch durch den wahnwitzigen Versuch ergänzt worden sind, Bacon nicht bloß zum Verfasser der Werke Shakespeares, sondern auch der noch anderer zeitgenössischer Dichter zu stempeln und ihn zu einem Sohne der Königin Elisabeth zu machen, nur den Erfolg gehabt haben, das Interesse des deutschen Volks für Shakespeares unsterbliche Dichtungen zu steigern, ihn vollständig zum Range eines deutschen Nationaldichters zu erheben.

In dieser Überzeugung ging von Mitgliedern unserer Gesellschaft die Idee aus, Shakespeare auf dem durch Schillers und Goethes Spuren geheiligten Boden Weimars, ein Denkmal zu errichten. Se. Königl. Hoheit der Großherzog geruhte die Protektorschaft des zu diesem Behufe gebildeten Vereins zu übernehmen. Die Idee fand bei Sr. Majestät dem deutschen Kaiser die größte Anerkennung und erfreut sich überhaupt in weitesten Kreisen stetiger Teilnahme und Unterstützung, so daß wir an der Durchführbarkeit des Unternehmens, dem auch die Landsleute des Dichters und die deutschen Brüder jenseits des Oceans großes Interesse entgegenbringen, nicht mehr zweifeln und bereits definitive Schritte zur Durchführung des Unternehmens erfolgen konnten. In der Sitzung des geschäftsführenden Ausschusses zur Errichtung eines Shakespeare-Denkmals in Weimar, die am 22. April unter Vorsitz des Herrn Geh. Hofrats von Bojanowski hier abgehalten wurde, ist auf Antrag des Herrn Prof. von Oechelhäuser, und nach Befürwortung seitens der Herren Geh. Hofrat Dr. Ruland und Prof. Hagen, der einstimmige Beschluß gefaßt worden, von einer Konkurrenz zur Erlangung von Entwürfen abzusehen und Herrn Prof. Otto Lessing in Berlin mit der Anfertigung einer Skizze zu betrauen. —

Nunmehr bestieg Herr Professor Dr. J. Schick die Tribüne zur Abhaltung des an anderer Stelle des Jahrbuchs abgedruckten Festvortrags «Die Entstehung des Hamlet», der großen Beifall fand.

Nachdem ferner dem Schatzmeister Entlastung erteilt, und Weimar wieder zum Sitz der nächstjährigen Generalversammlung gewählt worden war, stellte der Vorsitzende einen Antrag des Professors Chr. Eidam behufs Schaffung einer getreuen Shakespeare-Übersetzung zur Diskussion, nachdem er kurz motiviert hatte, weshalb der Vorstand den bisherigen Anregungen des Herrn Antragstellers keine Folge gegeben habe. Prof. Dr. Eidam begründete zunächst seinen Antrag und änderte die ursprüngliche Fassung dann, weil gegenwärtig unhaltbar, in folgenden Wortlaut um:

> In der Überzeugung von der hohen Bedeutung der Schlegel-Tieck'schen Übersetzung für das deutsche Volk, andererseits aber von deren Verbesserungsbedürftigkeit an vielen einzelnen Stellen, erklärt es die Generalversammlung für dringend notwendig, von der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft im Anschluß an Schlegel-Tieck, aber mit Aufgeben alles dessen, was darin heutzutage nicht mehr als gelungen gelten kann, einen möglichst guten deutschen Shakespeare-Text herstellen zu lassen. Die Generalversammlung

begrüßt freudig die Mitteilung, daß eine Neubearbeitung der Volksausgabe in diesem Sinne schon im Werke ist und spricht die Erwartung aus, daß diese unter Beiziehung geeigneter Kräfte entsprechend durchgeführt und dann auch die gleichfalls wünschenswerte Herstellung einer verbesserten kritischen Ausgabe in Angriff genommen wird.

An der Debatte beteiligten sich dann Prof. Brandl, Dr. Oechelhäuser, Dr. Dibelius-Berlin und Prof. Dr. Fischer-Innsbruck, welch letzterer einen von ihm zusammen mit Dr. Dibelius eingebrachten Antrag begründete. Derselbe lautet:

> Nachdem der Präsident der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft sich in dankenswerter Weise bereit erklärt hat, eine Neubearbeitung der Volksausgabe der Schlegel-Tieck'schen Übersetzung ins Werk zu setzen, glaubt die Generalversammlung, daß damit eine wesentliche Förderung des Verständnisses Shakespeares im deutschen Volke gesichert und der Antrag Eidam soweit ausgeführt ist, als er sich zur Zeit praktisch durchführen läßt.

Dieser Antrag ward einstimmig angenommen und daraufhin die Sitzung geschlossen.

Ein gemeinschaftliches heiteres Mahl vereinigte alle Teilnehmer an der Versammlung im «Erbprinzen». Der Abend brachte die Festvorstellung zum Besten des Shakespeare-Denkmals, «Der Kaufmann von Venedig», im Großherzogl. Hoftheater mit Herrn Hoftheaterintendanten Professor von Possart als Shylock. Aus der Mitte durchaus vortrefflicher Leistungen ragte die geniale Größe des Gastes hervor, der die Reise von München her nicht gescheut hatte, um eine von Shakespeares umstrittensten Gestalten klar zu verkörpern. Er brachte sowohl den tragischen Vertreter eines verunglimpften Stammes, als den ins Groteske gehenden Wucherer zum Ausdruck, beide Seiten im Seelenleben dieser in Shakespeares wirklicher Umgebung fast nicht vorhandenen Phantasiefigur. Zugleich betonte er an Shylock den venezianischen Juden, der ein gut Teil südlicher Leidenschaft besitzt und sie mit Kälte des Gemüts merkwürdig wechseln läßt. Dies gab der Darstellung den eigenen, originalen Reiz. So eisig das Wort «ein Eid, ein Eid» von seinen Lippen fiel, so hinreißend wirkte der Entschluß zur Rache und der Versuch thatsächlichen Angriffs auf Antonio. Ohne falsche Verherrlichung Shylocks am Schluß und ohne ihn durch burleskes Wesen der Gallerie preiszu-

geben, ließ er ihn gebrochen hinauswandern, bemitleidet, aber nicht wie einen vollen Helden. Die Mitglieder der Shakespeare-Gesellschaft und das volle Haus folgten jeder Scene mit größtem Interesse und warmem Dank.

* * *

Am 28. April hatte der Präsident der Gesellschaft Dr. Oechelhäuser die Freude, nachstehendes Dankschreiben des Herrn Botschafters Andrew D. White zu erhalten:

Embassy of the United States
Berlin.

April 26, 1902.

To the honorable
the German Shakespeare Society
Weimar.

Gentlemen:

Returning to Berlin after an absence of several weeks, I find the Diploma with accompanying letter which you have so kindly sent me. I regret deeply that my absence has so long delayed a proper acknowledgment for this recognition. I prize it deeply as coming from men whose approval or kind feeling will be understood as bearing a high value both in Germany and in the United States.

In making this acknowledgment allow me to tender you my hearty congratulations upon the progress of Shakespearian Study in Germany. There is hardly any thing which has given me so much enjoyment during my various residences here — first as student forty five years ago, next as minister plenipotentiary twenty years ago, and now as ambassador — as the presentation of the dramatic masterpieces of Shakespeare upon the German stage and the discussions of them in various publications and lectures. The value of studies like those to which your society is devoted, is shown by the fact that the most eminent English and American Shakespeare-scholars freely acknowledge their indebtedness to your researches. I cannot claim to rank among Shakespearian scholars, but, as a devoted lover of Shakespeare I confess a deep indebtedness to German research in this field, since is has not only enabled me to understand more clearly special passages of Shakespearian writings, but has frequently thrown broad and bright light upon our great Dramatist's ideas and intentions.

In view of this I appreciate all the more highly the honor you have rendered me and trusting that your society will continue the best traditions of German Scholarship in this beautiful field I remain, Gentlemen with renewed thanks

most respectfully and sincerely yours

Andrew D. White.

Diese herzliche Anerkennung der Thätigkeit unserer Gesellschaft ist ebenso ehrenvoll für die Vergangenheit wie anregend für die Zukunft.

# Die Entstehung des Hamlet.

Festvortrag,
gehalten auf der General-Versammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft am 23. April 1902.

Von
**J. Schick.**

---

Heute noch steht ein Stern am Firmament, der ganz plötzlich im vorigen Jahre mit erstaunlicher Leuchtkraft auftauchte und wundersame Spekulationen erweckte über Vorgänge droben in der Region des ewigen Lichtes.

Fast genau 300 Jahre sind es her, seit zu noch größerem Erstaunen der Menschheit im Jahre 1604 ebenfalls ein glanzvoller neuer Stern auftauchte: Galilei beobachtete ihn, Kepler schrieb in feuriger Erregung ein berühmtes Büchlein über die Nova Serpentarii und alles zerbrach sich den Kopf, was die plötzliche glanzvolle Erscheinung denn bedeuten sollte. Wer jetzt noch in unserer klugen Zeit es wagt, Shakespeare und Kepler gleich an die Magie der Sterne zu glauben, daß sie bei hehren Ereignissen plötzlich auftauchen, ein freudeerregendes Wahrzeichen für die Geschlechter der Menschen, steht vor einer Doppeldeutung des Sternes von 1604. Entweder hat er nach vorwärts gewiesen: dann war er der Herold von Keplers eigener größter That, der Entdeckung der Gesetze der Sonne und der Planeten; oder aber der Stern deutete nach rückwärts: dann kann er nur ein Feuerzeichen gewesen sein dafür, daß soeben die wundersamste Tragödie der Welt vollendet worden war: Hamlet, Prinz von Dänemark.

Gerade in diesem Jahre 1604 erschien nämlich die erste rechtmäßige Ausgabe dieses majestätischen Schauspieles; nur ein einziges Exemplar hat sich von ihr gerettet, eine der kostbarsten Perlen, die die britischen Inseln bergen, jetzt im Besitz des Herzogs von

Devonshire; doch wurde das Büchlein alsbald mehrmals neu aufgelegt, und auch in der Folio von 1623 ward natürlich der Hamlet wiedergedruckt.

Dies ist im wesentlichen der Hamlet, so wie wir ihn lesen und aufführen, der Hamlet mit der vielgestaltigen Handlung, dem unendlichen Stimmungsgehalt, der erschütternden Tragik, den unerschöpflich tiefsinnigen und tiefrührenden Charakteren — im Zentrum die hehre Figur des Prinzen, mit allen hohen Gaben geschmückt, die die Menschen schätzen und bewundern: der Sohn eines Heldenvaters, edel, tapfer, gemütstief, hochherzig und treu, hochbegabt, ein begeisterter Bewunderer alles Hohen und Schönen, und der bitterste, ingrimmigste Feind des Bösen, Schlechten und Gemeinen.

Dies ist der Hamlet in seiner endgiltigen Gestalt. Allein ein langer und höchst interessanter Entwickelungsprozeß ist vorausgegangen, bevor wir zu dieser vollendeten Fassung gelangen, und eine große Zahl von Problemen umdrängt uns, wenn wir es uns heute zur Aufgabe machen, die Entstehung des Hamlet und seine früheren Formen zu verfolgen, wenn wir fragen, woher hat denn Shakespeare diese Geschichte? haben auch andere vor ihm diesen Stoff schon behandelt? wer war denn dieser dänische Prinz? vor allem auch, wenn wir den psychologischen Grundlagen der Tragödie und der wundervollen Evolution der Charaktere nachspüren wollen.

Das erste dieser Probleme ist noch vor Goethes hellsehendem Auge aufgetaucht. 1823 war «den leidenschaftlichen Freunden Shakespeares ein großes Geschenk geworden»: man hatte ein älteres Exemplar des Hamlet gefunden, aus dem Jahre 1603, nur halb so groß wie die echte zweite Quarto, mit einer Menge ganz bedeutender Differenzen, dabei meistens wohl minderwertig, aber gelegentlich mit einem Zug, der aufs neue die Bewunderung eines Goethe für Shakespeares Genius weckte.

Heutigen Tages noch ist die Frage umstritten, wie sich diese beiden, doch sehr stark divergierenden Redaktionen zu einander verhalten. Ist diese erste Quarto nur eine von Piratenhand begangene Verstümmelung des echten, großen Hamlet, der also Shakespeares Haupte gleich in seiner vollendeten, endgiltigen Gestalt entstiegen wäre? Oder aber ist diese erste Quarto vielleicht gar das Werk eines ganz anderen als Shakespeare? und wenn wir nicht so weit gehen, verrät sie wenigstens in großen und wichtigen Partien noch deutlich die Hand eines älteren Dramatikers? Sind so vielleicht gar

noch in unserem Vulgat-Hamlet eine Reihe der schönsten Stellen nicht von Shakespeare, sondern einfach aus einem älteren Drama beibehalten?

Eine dritte Möglichkeit ist da, und ich glaube, Goethe hat bereits divinatorisch das Richtige getroffen, daß diese erste Quarto eine primitive Form des echten Shakespeare'schen Hamlet ist, der erste grandiose Wurf von Shakespeares Hand selbst, so wie ihn sein Theater zuerst spielte, und wie ihn dann unbefugte Drucker noch mit den bekannten Verstümmelungen einer Raubausgabe dem Lese-Publikum boten. Das bedeutet zugleich, daß zwischen der 1. und 2. Quarto eine weitgreifende Umarbeitung und Vertiefung des Stückes von Shakespeares eigener Hand stattgefunden hat.

Wenn dem so ist, so haben wir die äußerst interessante Thatsache, daß wir gerade an dem tiefsinnigsten Werke Shakespeares sein allmähliches Werden und Wachsen verfolgen können. Es ist eine Pracht, zu sehen, wie kühn Shakespeare schon beim ersten Wurf die mächtigen Linien der Handlung zeichnet und die Architektonik fertigstellt, viele der glänzendsten Reden gleich hinwirft, «without blotting a line», wie es scheint. «Durchaus bewundern wir die Sicherheit der ersten Arbeit, die ohne langes Bedenken, einer lebendig leuchtenden Erfindung gemäß, wie aus dem Stegreif hingegossen erscheint.» Das ist der Eindruck, den die erste Quarto hinterläßt.

Wir sehen nun aber auch beim Vergleich der vervollständigten 2. Quarto, wie der Dichter mit sichtlicher Freude und Liebe das ganze jetzt schon gigantische Werk an allen Ecken und Enden erweitert und vertieft, wie er sich abmüht, den tiefsinnigsten Charakter, den er geschaffen, mit der Liebe des Vaters zu seinem herrlichsten Kind nach allen Seiten auszugestalten und zu vervollkommnen. Insbesondere sehen wir, wie das ganze Werk vergeistigt wird: tiefsinnige Spekulationen des Helden und «sternflimmernde Redeblüten» werden eingefügt, der Held wird immer größer, tiefsinniger, rührender, edler und hochherziger. immer mehr William Shakespeare selbst gleich. Auch das Kolorit wird wunderbar vervollkommnet: Lichteffekte aufgesetzt, Lichteffekte gedämpft (man vergleiche nur das wunderbare Chiaroscuro der Königin); ja gelegentlich schiebt der junge Gigant die Stoffmassen noch einmal durcheinander, und kehrt ganze Scenen um —: nicht den Pelion auf den Ossa, sondern den Ossa auf den Pelion und dann darauf den laubgeschmückten Olympus!

Gehen wir weiter zurück, so finden wir unter dem 26. Juli 1602 den Eintrag von Shakespeares Hamlet in die Buchhändlerregister.

Dies ist zwar nur eine trockene Notiz; aber einerseits liefert sie uns ein wichtiges, festes Datum für die Abfassungszeit: 1602 hat er existiert; ist also wohl schon 1601 begonnen worden. Wir dürfen darum etwa die Jahre 1601—1604 als die Periode bezeichnen, in der der Hamlet vom ersten Wurfe Shakespeares zu dem Wunderwerk der $Q_2$ ausgestaltet wurde. Eine lange Zeit für Shakespeare, der sonst seine Dramen mit ungemeiner Leichtigkeit schrieb und Jahr für Jahr 1—2 Stücke fertig brachte, selbst von seinen größten. Um diese äußerst komplexe Handlung zu bewältigen, um die Verkettung und Konsistenz von Handlung und Charakteren möglichst vollkommen und lückenlos zu machen, und namentlich um den Helden mit all den wundersamen Fähigkeiten auszustatten, die ihn zum Cynosur der Jahrhunderte gemacht haben, dazu hat selbst ein Shakespeare verschiedene Anläufe gemacht. Hier galt es ja besonders, damit der Zauber gelänge, alles «in der richtigen Stimmung und mit dem vollkommensten Vermögen» zu beginnen und zu vollenden.

Weiter richtet diese Notiz von 1602 aber auch eine mächtige Scheidewand auf zwischen Shakespeares Stück und einem neuerdings recht berühmt gewordenen, problematischen, verloren gegangenen Stück, dem sogenannten Ur-Hamlet.

Es ist nämlich gar kein Zweifel mehr, daß es schon lange vor Shakespeares Hamlet, nämlich spätestens 1589, eine dramatische Bearbeitung des Hamlet-Stoffes gegeben hat. Durch scharfsinnige Untersuchungen der neueren Zeit sind wir geradezu im Stande, den Namen des Verfassers dieses alten Dramas fast mit apodiktischer Sicherheit angeben zu können, nämlich Thomas Kyd.

Dieser Mann konnte noch vor wenigen Jahren eine *nominis umbra* und der unpersönlichste aller Dichter genannt werden; seine Werke lagen nicht gesammelt vor, wohl hauptsächlich deswegen, weil man nicht recht wußte, was seine Werke waren — worüber wir allerdings auch jetzt noch allzuwenig sicheres wissen. Aber die Kydforschung ist in den letzten Jahren außerordentlich rege gewesen: man hat jetzt eine leidliche Biographie zusammengebracht; Geburts- und Todesjahr sind bekannt (er lebte von 1558—1594); Vater und Mutter kennen wir nach Stand und Namen; wir wissen auch einiges über seine Erziehung — die wichtigste biographische Entdeckung hat neuerdings Prof. Boas, der Herausgeber seiner Werke, gemacht: danach hat der Arme im Jahre 1593 böse Dinge durchgemacht und ist geradezu auf die Folter gespannt worden. Mir selbst that das Herz weh, als ich in Somerset House die Angabe von seinem Tod

stand —: seine arme Mutter mit der Todesanzeige vor den Behörden — der Sohn in Armut und Elend verdorben und gestorben.

Dies ist der Mann, der zuerst den Hamlet auf die Bühne gebracht hat. Wäre uns sein Stück noch erhalten, und wäre es vor seinem großen Nachfolger nicht in ewige Nacht versunken, so würden wir hier beim Vergleich jedenfalls höchst interessante Winke bekommen, wie sich der Hamlet-Stoff und -Charakter allmählich in Shakespeares Geiste geformt hat. Sicherlich könnten wir eine Menge der großen und kleinen Hamleträtsel mit dieser Vorlage lösen; sicherlich hätten sich überhaupt zahllose Ansichten über den Hamlet, im Ganzen wie im Einzelnen, angesichts solcher Vorlage niemals an das Tageslicht wagen dürfen. Allein dieses Stück ist wohl ganz unwiederbringlich verloren, und sollten nicht doch etwa neun unverificierte Verse, die in einer zeitgenössischen Anthologie [1]) Kyd zugeschrieben werden, aus dem Ur-Hamlet stammen, so ist von dem Stück direkt nicht eine Zeile erhalten.

Immerhin sind wir glücklicherweise nicht ganz ohne Anhaltspunkte, wie dasselbe ausgesehen haben mag.

Der bekannte Satiriker Thomas Nash, das *enfant terrible* der elisabethanischen Litteratur, zieht den Autor damit auf, daß er ganze Handvoll tragischer Reden aus Seneca gestohlen habe; von Lodge hören wir, daß darin ein Geist so kläglich wie ein Austernweib geschrieen habe: '*Hamlet, revenge!*' Der Ur-Hamlet war also im Stile Senecas, mit hochtrabender Rhetorik, Geisterapparat und ganz sicherlich einer blutigen Katastrophe am Ende. All dies stimmt recht gut zu dem einzigen bedeutenden Stück, das mit Sicherheit von Kyds Hand erhalten ist, dem '*Jeronimo*' oder der '*Spanish Tragedy*', die von allen elisabethanischen Dramen die größte

[1]) Die Verse stehen in *England's Parnassus*, von Robert Allot (1600), und lauten:

> '*It is an hell, in hateful vassalage,*
> *Under a tyrant, to consume one's age,*
> *A self-shav'n Dennis, or a Nero fell,*
> *Whose cursed courts with blood and incest swell,*
> *An owl, that flies the light of Parliaments*
> *And state assemblies, jealous of th' intents*
> *Of private tongues, who for a pastime sets*
> *His peers at odds, and on their fury whets,*
> *Who neither faith, honour, nor right respects.*'

Ich habe sie in meiner kleinen Ausgabe der Spanish Tragedy (London 1898) vermutungsweise dem Ur-Hamlet zugewiesen.

Familienähnlichkeit mit dem Hamlet hat. Es ist dies das erste große Rachestück der gesamten elisabethanischen Bühne; der Held, der alte Hieronimo, Marschall von Spanien, rächt den Mord seines Sohnes Horatio: ein Schauspiel im Schauspiel bietet das Mittel dazu — die Figur des Helden ist großartig gefaßt: auch er hat mit bedeutenden äußeren Schwierigkeiten zu kämpfen, auch er ist zuerst unsicher betreffs der Mörder und muß sich Vorwürfe wegen Saumseligkeit gefallen lassen; schließlich aber vollbringt er doch die grimmig geplante Rache. Stolz und triumphierend steht er am Ende da vor den Leichen seiner Feinde und geht dann freiwillig in den Tod.

Der Marschall Jeronimo war eine der berühmtesten Figuren des elisabethanischen Dramas; die größten Schauspieler haben ihn dargestellt — seinen Vaterschmerz, seinen Wahnsinn, sein Hohepriestertum der Rache. Noch fünfzig Jahre nach dem Tode des armen Kyd hören wir, daß Frauen im Theater bittere Thränen über sein Schicksal vergossen und der entsetzte Puritaner Prynne berichtet, daß eine Frau auf dem Totenbett noch ausgerufen habe —: '*Hieronimo, Hieronimo, O, let me see Hieronimo!*'

So ungefähr wie die Spanish Tragedy mag auch der alte Hamlet in seinem Kern gebaut gewesen sein; nur glaube ich, war er viel inferiorer: er wird nie genannt, ohne verspottet zu werden; bei einer Aufführung von 1594 erzielte er einen Gewinn von baren acht Shilling; er ist nie gedruckt worden, während die Spanish Tragedy ein Dutzend Auflagen erlebte und auf dem Kontinent, in Deutschland und namentlich in Holland, fast noch populärer wurde als in England.

Was Thomas Kyd auf das damals noch obscure, jetzt so illustre Thema des Hamlet gebracht haben mag, läßt sich nur vermuten. Zunächst war es wohl einfache Lektüre der betreffenden französischen Geschichte in der Sammlung von Belleforest; Kyd war ja, wie wir wissen, in der Litteratur Frankreichs wohl bewandert. Einen Verehrer von Seneca mußte dieser Stoff mächtig anziehen; auch hier lag ja «sagenhaftes Fürstenschicksal» vor, mit furchtbaren häuslichen Ereignissen und Katastrophen, Thronberaubung, «Incest», Mord und blutige Rache dafür; auch war Gelegenheit zur Entfaltung mächtiger Rhetorik reichlich gegeben. Englische Schauspieler, die Helsingör 1586 besuchten und im Herbst 1587 zurückkehrten, mögen Kyd (und später Shakespeare) den Schauplatz beschrieben haben; furchtbare Ereignisse der Zeitgeschichte, die merkwürdige Ähnlichkeit mit der Geschichte von Hamlet aufweisen, mögen die Phantasie des Dramatikers

beflügelt haben. Man führt die Geschichte von Maria Stuart, Darnley und Bothwell an, ebenso diejenige vom Grafen Walter Essex, seiner Gemahlin Lettice und dem bekannten Günstling der Elisabeth, Leicester. Vielleicht darf man noch auf die grimmige Feindschaft zwischen dem verworfenen Leicester und dem edlen Grafen von Sussex hinweisen, während Kyd, wie aus einer rührend schönen Widmung an die Gräfin von Sussex hervorgeht, letzterem Hause zu tiefem Danke verpflichtet war.

Doch freilich, all diese mutmaßlichen Zusammenhänge bleiben schon deswegen im Unklaren, weil wir das Datum der Abfassung des Ur-Hamlet nicht kennen. Die Phantasie wird mächtig angeregt durch die sehr wohl mögliche Vermutung, daß das Geburtsjahr des Hamlet das Jahr der Armada war; schön sagt Sarrazin, der sich um die Forschung über den Ur-Hamlet die größten Verdienste erworben hat, man höre noch in Shakespeares Hamlet aus dem Kriegslärm, dem Hämmern der Waffenschmiede und den Rufen der Schildwachen einen Nachklang dieses großen Jahres.

Wenn diese Dinge immer noch mehr dem Gebiete der Vermutung angehören, so dürfte hingegen mit der Annahme, daß Thomas Kyd spätestens 1589 einen Hamlet geschrieben hatte, die Quellenfrage für den Shakespeare'schen Hamlet definitiv gelöst sein: Shakespeare wird sein Stück, wie er das auch in anderen Fällen that, einfach nach demjenigen seines Vorgängers gemodelt haben. Danach braucht er also Saxo gar nicht gekannt zu haben; die Zweifel, ob er sich durch das ungemein schwierige Latein des Dänen durchgefunden hätte, sind jetzt gänzlich gegenstandslos.

Noch weniger als Saxo Grammaticus waren Shakespeare natürlich andere skandinavische Quellen bekannt; er konnte auch nicht wissen, ob Hamlet historisch oder nur sagenhaft war. Dies ist aber ein interessanter Gegenstand der neueren nordischen Sagenforschung geworden — interessant, auch wenn solch groteske Dinge zu Tage treten, wie daß Hamlet im Bund mit Tamerlan Constantinopel erstürmt, oder daß sein Vater Orendel den heiligen Rock nach Trier gebracht habe.

Doch wenn wir solch späte Auswüchse abstreifen und in die graue germanische Vorzeit zurückgehen, so scheint die Sage ursprünglich wirklich mythischen Charakter gehabt zu haben: Hamlets Vater Horvendill war ein Gott des Lichts und des Frühlings, von dem schon die Edda erzählt, und ein angelsächsisches Gedicht deutet an einer sehr poetischen Stelle seinen Namen, Ȅarendel, als den des

leuchtendsten aller Gestirne, auf den von den Angelsachsen erst kurz erkannten Heiland Jesus Christus. Wer, der hinter der furchtbaren Depression Hamlets durch unerhört entsetzliche Ereignisse den lichten Grundzug seiner Persönlichkeit sehen gelernt hat, ein edles, reines, höchst moralisches Wesen — wer freut sich nicht, daß in altersgrauer Sage die Abstammung des Helden «so hehrer Art» ist?

Weiter hat man Hamlet und seine Abenteuer mit den berühmtesten Helden altgermanischer Sage zusammengebracht, mit der Hrólfssaga Kraka (womit wir zugleich zum Bêowulf herüberkommen), mit Helgi dem Hundingstöter (womit wir in die Siegfriedsage hinein kommen), mit Havelok, mit dem irischen Viking Amlaidhe; mit der Schlacht von Clontarf, mit der Schlacht von Brunnanburh —; Spuren der Brutus-Sage finden sich bei Saxo und persisch-indische Märchenzüge weisen nach dem fernen Osten. So steht auch die Sage von Hamlet, als solche betrachtet, nicht allzuweit hinter den adligsten Sagen der Germanen zurück, wie etwa der von Siegfried, oder der von Faust. Geschichte und Phantasie der Völker von Island bis Persien und Indien haben an ihrem Zustandekommen gearbeitet.

Manche Texte, die von Hamlet handeln, sind erst in neuester Zeit zugänglich gemacht worden, so die isländische Ambales Saga, in der Ambales (Amlódhi), der anfängliche Thor, mit fast gorillamässiger Kraft, Wildheit und Entschlossenheit auftritt; manche, wie die isländischen Rímur, schlummern noch jetzt im Dunkel der Handschriften. Vielleicht wäre es der Mühe wert, und unserer Gesellschaft nicht unwürdig, nachdem zwei ihrer Ehrenmitglieder, Horace Howard Furness und Seine Kaiserliche Hoheit der Großfürst Konstantin von Rußland, uns solch monumentale Ausgaben, Übersetzungen und Kommentare des Hamlet geschenkt haben, auch alles auf diesen großen Helden bezügliche Material zu sammeln, und so ein Korpus von handlichen, kritischen Hamlettexten zu schaffen.

Ausgehend von den gewonnenen Resultaten über ältere Formen des Hamletstoffes lassen sich jetzt schon interessante Schlüsse auf die Genesis und Vaterschaft gewisser großer Motive im Hamlet ziehen. Es ist klar, daß eine solche Untersuchung für die Bestimmung von Shakespeares stofflicher und dramaturgischer Originalität in seinem größten Drama grundlegend ist; ebenso muß es für das Verständnis der Charaktere höchst wichtig sein, die Shakespeare vorliegenden Umrisse derselben kennen zu lernen. Und wenn wir der Natur der Sache nach hier meist auf Konjektur angewiesen sind, so hat diese Untersuchung auf alle Fälle ihren eigenen Reiz, und bildet das un-

umgängliche Substrat für ein genetisches Verständnis des Hamlet. Wir wollen also immerhin kühnlich ein paar derartige Fragen thun und zusehen, ob wir nicht wenigstens eine ungefähre Antwort bekommen.

Wer hat, so fragen wir zuerst, die große Stimmungsfigur des Geistes geschaffen? Jeder wird zugeben, daß wir uns ohne ihn den Hamlet gar nicht mehr vorstellen können. Nicht bloß als erhabene, großartige Theaterfigur, und als unumgängliches Agens in der Fabel des Dramas prägt er sich dem Gedächtnis unauslöschlich ein; er bringt auch den feierlichen, überirdischen Grundton, das ahnungsvolle Grauen vor der unsichtbaren Welt in das Stück, das dem Hamlet ein so eigenartiges Gepräge giebt. Bei Saxo Grammaticus und Belleforest ist nun aber keine Rede von einem Geist. Wer hat ihn also geschaffen? Wir haben schon die Antwort gehört; sicherlich Shakespeares Vorgänger.

Dies ist keine Konjektur, sondern in diesem Falle stehen wir auf dem Boden verbürgter Thatsachen; wie wir sahen, lachte ja Lodge schon 1596 über das klägliche Geschrei des Geistes im alten Stück. Als Shakespeares Geist über die Bühne ging, stahlgerüstet von Haupt zu Fuß, umgeben von den Schauern der Ewigkeit, wird ihm wohl das Lachen vergangen sein.

Mit der Annahme Kyd'scher Verfasserschaft für den Ur-Hamlet verträgt sich dieses Auftreten des Geistes im alten Stück besonders gut; denn auch die Spanish Tragedy wird von einem Geisterchor umrahmt, der die ganze Handlung '*sub specie aeternitatis*' erscheinen läßt.

Wir fragen zweitens, wer hat den Helden zuerst in Ausübung der Rache fallen lassen? In der alten Sage ist Hamlet ein großer Held, der durch das Mittel verstellten Wahnsinns die Rache siegreich ausführt und nachher noch viele Abenteuer besteht. So bei Saxo, so bei Belleforest. Wer hat also Hamlet in Ausübung der Rache zuerst fallen lassen?

Dies ist, meine ich, für das genetische und ästhetische Verständnis des Hamlet eine der allerwichtigsten Fragen. Was hat sich der tapfere und hochbegabte Held nicht schon für Vorwürfe und Ratschläge gefallen lassen müssen, wie er es hätte machen und nicht machen sollen, was für Mancos hat man nicht schon an seinem Geist und Leib gefunden, weil er bei Ausübung seiner Rache fällt! Das sind wohl ziemlich gegenstandslose Spekulationen; denn so wie die Dinge liegen, zweifle ich keinen Augenblick,

daß Kyd die große Katastrophe am Ende eingeführt hat, und zwar in den Grundzügen wohl ganz wie sie sich bei Shakespeare findet, mit Zweikampf und mit Gift. Ein richtiger Nachahmer Senecas, zumal der Verfasser der Spanish Tragedy, deren blutige Atmosphäre ja fast zum Sprichwort geworden ist, konnte eine ordentliche «Tragödie» doch nur mit dem Tode des Helden abschließen. Dadurch gewann Kyd auch den Vorteil größerer Einheitlichkeit; der zweite Teil der Geschichte Hamlets, seine Abenteuer in England und Schottland, die nicht leicht im Rahmen einer Tragödie bewältigt werden konnten, fielen weg und es war ein dramatischer Stoff mit klarer, bühnenmäßiger Begrenzung gegeben. Kyds vielgerühmte dramatische Technik und konstruktive Geschicklichkeit hätte sich also auch im Ur-Hamlet bewährt, wie wir sie aus der Spanish Tragedy kennen.

Also Anfangspunkt und Endpunkt des Hamlet hat, glaube ich, Kyd geschaffen, den äusserst bühnenwirksamen Geisteranfang, und das äusserst tragische Ende: der Held, den kein ehrlicher Stahl hätte fällen können, meuchlings durch eine unehrliche Klinge und durch Gift dahingemordet: das Schicksal seines hohen Vaters, das Schicksal von Siegfried!

Shakespeare hat es also nie anders gewußt, als daß sein Held fallen mußte; er hat sicher nie daran gedacht, aus der Verzögerung der Rache Hamlet, wie dies so viele moderne Kritiker gethan haben, ein todeswürdiges Verbrechen zu machen. Für Shakespeare galt es, die fünf Akte zu füllen, und ich meine, er hat das herrlich genug zu Wege gebracht und, um ein Wort von Goethe auch hierfür anzuwenden, «wundervolle Mittelglieder der Gedankenkette gefunden, deren Endpunkte bereits leuchtend dastanden».

Wir fragen weiter, wer hat die herzbrechende Tragik in den Hamlet gebracht? Im wesentlichen gewiß Shakespeare selbst: das hat nur seine ἱερὴ ἴς vermocht. Aber viel mag auch hier schon von Kyd vorgearbeitet worden sein; wir haben gesehen, welch große Wirkung sein Jeronimo that. Auch mag ein schöner Zug, den die erste Quarto bewahrt und die zweite nicht ganz verwischt hat, den Eindruck der Tragik und das Gefühl des Mitleids für Hamlet noch erhöht haben: Hamlet war ursprünglich im Alter von etwa 19 Jahren gedacht; Shakespeare hatte ihn dann aber zu sehr vertieft, ihn mit solch superber geistiger und physischer δύναμις ausgestattet, daß er sein Alter in der zweiten Quarto auf 30 Jahre erhöhte. Wie tragisch und bemitleidenswert erscheint ein 19jähriger Hamlet, in seiner furchtbaren Lage, mit dem Gemüt «von Schauder und Schrecken zerrüttet», seines Vaters,

seiner Mutter, der reizenden Ophelia und all seiner Ideale beraubt, von Feinden und Schurken umstarrt und nach seinen Erfahrungen mit Recht drauf und dran, an allem Schönen und Guten der Welt zu verzweifeln. Ihm würden ja wohl auch die gestrengsten Kritiker leichter vergeben, daß er die «große That» nicht gleich im ersten Akte vollbringt und das Stück dadurch überhaupt der Existenzmöglichkeit beraubt.

Natürlich hat Shakespeare diesen Ausfall an tragischem Mitleid, das die große Jugend des Helden erweckt hätte, eigener großer Art gemäß durch andere Dinge ausgeglichen: wird doch auch im Hamlet, wie mein großer Lehrer Friedrich Vischer so schön gesagt hat, die Tragik des Individuums zur Tragik des Universums.

Und wer hat denn Ophelia geschaffen? Die reizende Ophelia, Hamlets Braut, die lieblichste aller Blumen? Wer hat die Form für das unendliche Weh gefunden, das des Mädchens Herz durchzittert und das kein Auge trocken läßt? Den Namen und ihre Beziehung zu Polonius und Laertes, Vater und Bruder, hat wohl schon Kyd eingeführt; die tiefrührende Tragik in ihrem Schicksal gewiß erst Shakespeare. Es ist eine der traurigsten Liebesgeschichten der Welt; im ganzen Stück spricht der Held zur Geliebten kein Wort der Liebe — und doch ist sie da, begraben unter der Tragik des Stückes, unsäglich schön und erschütternd ausbrechend in Ophelia, einem Vulkan gleich bei Hamlet: «40000 Brüder könnten sie nicht lieben wie ich».

So wie sie jetzt ist, halte ich Ophelia fast ganz und gar für eine Schöpfung Shakespeares. Schon aus dem einen Grund, daß Kyd noch keine Frauen machen konnte (auch Marlowe nicht); das war dem vorbehalten, an dessen Wiege «Grazien und Helden» standen, der mit Julia Capulet die erste große Frauengestalt der Neuzeit geschaffen, und der gleich nach Ophelia eine Desdemona und Cordelia schaffen wird.

Weiter kann man fragen, wer hat denn das große Motiv des Schauspiels im Schauspiel ersonnen? Man möchte meinen Kyd, da er ähnliches in der Spanish Tragedy gethan hat; wer hat die prächtigen Folien zu Hamlet eingeführt, den tapferen Fortinbras und auch Laertes, wer Polonius, wer die Temperaturschranze Osric, wer das permutable Paar, Rosenkranz und Güldenstern, Güldenstern und Rosenkranz?

Vielleicht wird uns auch auf diese letzten Fragen Antwort, vielleicht kommt uns auch für die ersten weitere willkommene Be-

stätigung der gegebenen Antwort aus noch einer anderen Quelle, aber nur vielleicht. Wir haben nämlich ein groteskes deutsches Komödiantenstück erhalten, betitelt: «Der bestrafte Brudermord», und trotz mancher Bedenken glaube ich, daß dieses Stück eher aus dem alten Hamlet evolviert ist, als aus dem Shakespeare'schen. Zu dieser Meinung bestimmt mich der Prolog, der alte Name Corambus für Polonius, die Anspielung auf Portugal, die fast nur in die Jahre 1580—1590 passen dürfte; es scheint, daß Nash auf die zwei lächerlichsten Scenen des Stückes anspielt mit seinem '*neckverse*' und '*blood is a beggar*'; die Schlußverse sind im Ton nicht so ganz unähnlich den neun Versen von Kyd, die ich oben vermutungsweise dem Urhamlet zugewiesen habe; der Name Eric scheint älter zu sein als Claudius; umgekehrt Osric jünger als Phantasmo; von Lenardus (Leonhardus) führt der Weg leichter zu Leartes und dann Laertes als umgekehrt. Ferner kann der «Bestrafte Brudermord» aus keiner der zwei vorliegenden Formen des Shakespeare'schen Dramas allein abgeleitet werden, sondern nur aus einer *hypothetischen* Zwischenform oder aus Benutzung von $Q_1$ und $Q_2$ neben einander. Von ästhetischen Maßstäben ist leider bei der Form des deutschen Stückes abzusehen; aber es scheint mir bei Übersicht der gesamten Evolution des Hamletstoffes, daß es seine Stelle besser in der Ascendenz, als «in cadente domo» hat. Hoffen wir auch zur Ehre aller Beteiligten, der englischen Komödianten wie ihres deutschen Publikums, daß das Stück nur eine Verwilderung des Kyd'schen, nicht des Shakespeare'schen Hamlet ist; sonst wäre dieses deutsche Stück eine Sünde gegen den heiligen Geist.

Wenn wir also den «Bestraften Brudermord», wenigstens im Kern, lieber aus einer Vorlage Shakespeares ableiten, dann stellt sich die Sache so, daß im alten Stück schon so ziemlich alle Figuren und die meisten Scenen vorgebildet waren, was bei Shakespeare ja gar nicht vereinzelt ist. Wir können an anderen Stücken studieren, wie Shakespeare seine Vorlagen behandelt, z. B. an der '*Taming of the Shrew*', an Heinrich V., am King Lear. Bei teilweise engem Anschluß (sogar in den Worten) läßt er doch gerade in den größten Stücken fast keinen Stein auf dem anderen und nimmt eine gänzliche Umschmelzung des Rohmaterials vor. Die Bewunderung für Shakespeare wird durch das Studium seiner Vorlagen keineswegs geringer; im Gegenteil, sie wird nur erhöht; denn solch gewaltige Transformationen konnte nur einer fertig bringen, der König des englischen Parnass.

Ich betone noch einmal, daß nach meiner Meinung diese gänzliche Umschmelzung des Ur-Hamlet schon um 1602 vollzogen war; in der Quarto von 1603 finden wir Kyd nicht mehr: das ist nicht Kyds Sprache, sicherlich nicht Kyds Vers, vor allem nicht Kyds Geist. Die Frage, ob in unserem Hamlet nicht doch vielleicht eine Reihe der schönsten Stellen von Kyd herrühren, glaube ich emphatisch verneinen zu müssen: ich freue mich hierin gegenüber mehreren bedeutenden Forschern im Einverständnis zu sein mit dem feinsinnigen Edward Dowden in seiner neulich erschienenen, vortrefflichen Hamletausgabe. Zweifellos sind im Shakespeare'schen Hamlet Stoff, Motive und Personen alt, wohl auch gelegentlich ein Echo im Ausdruck, allein die Ausführung in Vers und Wortlaut halte ich durchaus für Shakespearisch, nach Ausschaltung der groben Raubdruckfehler möchte ich fast sagen, herunter bis zum letzten Vers.

Die Art dieser Umformung des alten Stoffes bringt uns nun auf den zweiten Teil unserer Untersuchung, die psychologische Frage: wie war es um Shakespeares Kopf und Herz bestellt, als er diese wundervolle Transformation vornahm — auf welcher Stufe seiner Kunst stand er damals? und da man mit Recht immer behauptet, im Hamlet sei viel Subjektives, Selbsterlebtes zum Ausdruck gekommen — was sind die Erlebnisse, die diesen großen Schweiger hier zum Reden gebracht haben?

Was die erste Frage anlangt, die nach Shakespeares Reife um jene Zeit, so liegt diese sehr klar. Im Jahre 1601 war Shakespeare 37 Jahre alt, also in dem Alter, wo der Mensch seiner größten Stärke entgegenreift. Das erklärt einerseits die intellektuelle Verve, das Feuer und Ungestüm, die Macht der Sprache, den Donner des Verses und den Blitz des Gedankens, andererseits vielleicht auch stehengebliebene Fehler und Inkonsequenzen des Planes, der Chronologie und Charaktere des Dramas, wenn wir diese nicht lieber auch der langen Evolution des Stoffes, der ungemeinen Komplexität der Handlung und dem vielfältigen Wechsel von Stimmung und Auffassung zur Last legen.

Sehen wir uns vom Hamlet aus einen Augenblick in der Entwicklungsgeschichte Shakespeares nach rechts und links um, so steht dieses Stück nach beiden Seiten in wahrhaft großartiger Umgebung: vorwärts liegt Othello, König Lear, Macbeth, Coriolan, Antonius und Kleopatra, also die wunderbare Reihe von Shakespeares größten Tragödien; rückwärts liegen die größten der englischen Historien,

Heinrich IV. und Heinrich V., mit ihrer heroischen Auffassung der Geschichte, und die Welthistorie von Julius Caesar. Dahinein fällt Hamlet, direkt zwischen den «Colossus» Julius Caesar und Othello, diese majestätische Verschmelzung von Francis Drake und dem Hercules Furens des Seneca. Dies giebt uns einen Wink auch für die Auffassung von Hamlets Charakter. Sollte Shakespeare zwischen diese männlichsten Männer einen Schwächling gestellt haben, hier in seiner heroischesten Zeit, er, William Shakespeare, mit seiner naiven, großen Freude am Heldenhaften, einen Schwächling in dem Helden, den er am meisten geliebt, den er am meisten sich selbst gleich gezeichnet?

Zum Verständnis einer zweiten Seite des Hamlet, der tiefen Melancholie des Helden und seiner grimmigen Ausfälle ist nun des weiteren darauf hinzuweisen, wie Shakespeare gerade um das Jahr 1601 durch schweren Herzenskummer und eine Reihe von Verstimmungen durchgegangen ist. Wie oft ist Hamlet nicht der Vater des Pessimismus genannt worden! Suchen wir historisch die Gründe auf, warum sein Schöpfer sich gerade in diesem Stück, wie in keinem anderen, in solch melancholischer, oder auch solch vulkanischer Weise Luft gemacht hat.

Mehr ephemerer Natur ist der vornehme, aber scharfe Tadel der Kindertheater und des ganzen Theaterkrieges, in den auch Shakespeares Truppe verwickelt war; ebenso die scharfe Zurechtweisung eines bestimmten Clowns, William Kempe; tiefer saß die Verstimmung gegen die Klassizisten, Ben Jonson und Chapman, die, so scheint es mir, Shakespeare trotz seines Cæsar noch nicht für ganz voll hielten. Wir wissen z. B., dass Ben Jonson gewisse Dinge im Cæsar lächerlich fand. Vielleicht wird deshalb Hamlet in Sachen Cæsars so massiv grob gegen Polonius. Wir wissen auch aus dem '*Return from Parnassus*', daß Ben Jonson um jene Zeit von Shakespeare eine derbe Abfuhr bekam. Nach einer geistreichen neueren Vermutung soll ja der Ajax in Troilus und Cressida eine Verhöhnung von Ben Jonson sein. Dafür haben Chapman und Ben Jonson den fraglichen Witz gemacht, Hamlet als Lakaien in einer Komödie auftreten zu lassen, und in einem Drama von Chapman scheint eine höhnische Anspielung auf Shakespeare mit verächtlicher Bezeichnung des Gewerbes seines Vaters zu stehen —: wenn die Deutung wirklich richtig ist, könnte man Chapman nie wieder gut werden.

Diese wenigen Hinweise müssen hier genügen, um zu zeigen, daß Rivalitäten da waren, die für ein paar Jahre gelegentlich in rechte Bitterkeiten ausarteten. Steht auch die Abfassung des Hamlet

vielleicht direkt im Zeichen dieser Nebenbuhlereien? Hamlet wurde im Wesentlichen 1601/02 gedichtet; damals hat Ben Jonson das andere Stück Kyds, die Spanish Tragedy, verbessert, indem er für Henslowe seine berühmten Zusätze zu ihr schrieb. Auch war allem Anschein nach die der Truppe Shakespeares gehörige Spanish Tragedy und ein Vorspiel zu ihr um diese Zeit auf gegnerischer Bühne gespielt worden. Ben Jonson hat sich dabei nicht enthalten können, sich über die Mängel der alten Spanish Tragedy, «so wie sie zuerst gespielt wurde» (also vor seinen Verbesserungen), lustig zu machen; Shakespeare dagegen lobt im Hamlet einen alten Dramatiker, den Verfasser der Pyrrhusrede, und nimmt ihn durch den Mund Hamlets vornehm gegen Angriffe in Schutz. Hat er dabei an Kyd gedacht? Es würde wohl zu seiner edlen Art passen, dem Manne, von dem er soviel gelernt, ein für die Zeitgenossen alsbald erkenntliches Kompliment zu machen. Denn wo das Talent belächelt und sich so viel weiser dünkt, ist das Genie auch dem Schwächeren gegenüber, von dem es gelernt, hochherzig und dankbar. Zur Ehre von Ben Jonson sei es übrigens laut gesagt, daß die Dinge mit den Jahren wieder besser wurden, und trotzdem er Shakespeare selten ein Lob giebt, ohne auch etwas auszusetzen, wollen wir nicht vergessen, daß er sich für die erste Folio zu einem Gedichte auf Shakespeare aufschwang, das in seinen besten Teilen klingt wie ein hellenischer Paian auf einen Unsterblichen.

Prinzipiellerer Natur als diese Reibereien ist nun aber ein weiterer Punkt, der mit der Theatergeschichte zusammenhängt, wo Shakespeare als der Champion seines Standes auftritt, und in aller Theatergeschichte die schönste «oratio pro domo» hält.

Merkwürdigerweise geht nämlich neben dem glänzenden Aufschwung und Verlauf des Theaters unter Elisabeth und Jakob ein Kampf gegen das Theater her, geführt von den Puritanern, denen dasselbe ein Greuel war: ein Gosson, Stubbes, Rankine, Beard, Prynne u. a. ziehen dagegen los als eine Schule des Teufels; noch 1623 hat Francis Bacon mit geradezu phänomenaler Beschränktheit seine Zeit eine Zeit der '*corruptela theatri*' genannt. Das war im selben Jahre 1623, wo das englische Volk sein größtes Geschenk erhielt, die Folio der Shakespeare'schen Dramen, sieben Jahre nachdem Englands größter Sohn zu den Göttern eingegangen war. Die Schauspieler persönlich stehen sehr niedrig, und werden oft kaum viel besser als Landstreicher behandelt: «actors, rogues and vagabonds» lautet die elisabethanische Formel — wir sind noch weit von der Zeit, wo die

französische Akademie Molières Genius ihre berühmte Huldigung darbrachte:

*'Rien ne manque à sa gloire: il manquait à la nôtre.'*

Einer dieser puritanischen Sittenrichter hat gesagt, daß alle miteinander, die Dichter, die Schauspieler, die Direktoren, überhaupt alle, die mit dem Theater zu thun hätten, sicherlich des Teufels seien und nichts anderes zu gewärtigen hätten als die ewige Verdammnis. Schwerlich ist wohl je ein stärkerer und edlerer Kämpe für eine große Sache aufgetreten, als Shakespeare in diesem Streit, der ihn so nahe anging. In der stolzen Panoplie seines majestätischesten Schauspiels tritt er auf den Plan, und dem Prinzen Hamlet legt er unvergängliche Worte über den Sinn und Zweck und die Regeln seiner Kunst in den Mund — die größte Verherrlichung des Schauspielerstandes vom größten, der ihm jemals angehört hat.

Bei den Hellenen machte der Dichter, wenn er persönliches auf dem Herzen hatte, sich vor den Zuschauern in einer Parabase Luft: ich meine, diese Teile des Hamlet sind die größte Parabase der Weltlitteratur.

Dies sind mehr professionelle Dinge. Aber auch Schmerz und Trauer rein menschlicher Art ist damals mit voller Schwere durch Shakespeares Herz gezogen. 1601 ist sein Vater gestorben und ich glaube, daß der Schmerz um diesen herben Verlust deutlich durch den Hamlet hindurchzittert.

Wenige Jahre vorher war Shakespeares einziges Söhnchen gestorben, erst 11 Jahre alt. Es hatte selber Hamnet oder Hamlet geheißen, wie sein Taufpate in Stratford. Welch seltsames Zusammentreffen der Namen: sind Shakespeare, wenn er seinen großen Helden manchmal so furchtbar traurig über den Lauf dieser Welt reden läßt, wohl auch die Thränen um sein eigenes Kind in die Augen gekommen? Im Verlauf weniger Jahre, Vater und der einzige Sohn tot — wahrhaftig, wir begreifen die Grabesstimmung, die im Hamlet so tief, so bohrend, und so ergreifend zum Ausdruck kommt.

Ein anderes Ereignis trat um diese Zeit ein, das auf Shakespeare einen ganz ungeheuren Eindruck gemacht haben muß, und das vielleicht auf Stimmung und Färbung des Stückes und auf die grimmigen Reden Hamlets einen nachhaltigeren Einfluß geübt hat, als irgend etwas anderes —: die Verurteilung und Enthauptung des Grafen von Essex zu Anfang des Jahres 1601 und die gleiche Lebensgefahr für Shakespeares hochherzigen Gönner, den Grafen von Southampton.

Essex war ein Ideal der Zeit, «the observed of all observers», t glänzenden Eigenschaften ausgestattet, der Liebling der Dichter d Schauspieler. Shakespeare hat einmal einige herrliche Verse f ihn in einem Chor von Heinrich V.: «Wenn er heute von Irland rückkäme, der General Ihrer Majestät, die Rebellion auf seines hwertes Spitze aufgespießt — ganz London würde ihm klopfenden ɔrzens entgegenlaufen». Man beachte den prachtvollen Vers:

*'Bringing Rebellion broached on his sword'*

ıd die Parallele mit Heinrich V., Shakespeares großem Idealkönig, ıd wir sehen, wie warm dem Dichter beim Gedanken an Essex s Herz schlug.

Und nun war der gefeierte Held von einer intriguierenden ɪindespartei aufs Schaffot gebracht worden; was vorher vor Essex och und sich an seinen Wohlthaten mästete, das kehrte sich von n ab und wurde zum Angeber und Sachführer gegen ihn, obenan ancis Bacon, der hier bekanntlich eine recht häßliche Rolle gespielt t. Während der Hamlet gedichtet wurde, saß Shakespeares erster ɪnner, der Graf von Southampton, im Gefängnis, täglich des Beiles wärtig. Von der Erregung, dem Schmerz und dem Weh um diese eunde, und von dem Grimm gegen Freundesverräter, Intriganten, uscher, Spione, Parasiten ist der Hamlet voll; hier fliegen die orte des Prinzen so schnell und so treffsicher, wie die Pfeile Apolls, *ηβόλου Ἀπόλλωνος*, und mich mahnen diese Teile des Hamlet stets die unsterblichen Verse der Ilias, wo der beleidigte Gott des bernen Bogens zorndräuend vom Olymp kommt:

*βῆ δὲ κατ' Οὐλύμποιο καρήνων χωόμενος κῆρ,*
*τόξ' ὤμοισιν ἔχων ἀμφηρεφέα τε φαρέτρην,*
*ἔκλαγξαν δ' ἄρ' ὀϊστοὶ ἐπ' ὤμων χωομένοιο,*
*αὐτοῦ κινηθέντος. ὁ δ' ἤϊε νυκτὶ ἐοικώς.*

Ich sehe in diesen grimmigen Pfeilen also keineswegs den ‹ösen» Hamlet, sondern Hamlet den Sohn des Lichtgottes. Auch ɜine ich wahrhaftig, in Anbetracht der angedeuteten Beziehungen, ß die zornsprühenden Worte Hamlets gegen Gesellen mit der ɔral eines Bacon nur Zeugnis ablegen für Shakespeares herrliches ɜrz und seine Freundestreue; einen Freund und Gönner in Gefahr ıd Not verlassen, wäre jedenfalls Shakespeare «infame in omnem tam ac probrosum» vorgekommen.

Dies sind ungefähr die historischen und psychologischen Grundgen, auf denen Shakespeare den Hamlet zu schaffen begann. as ewige Wunder freilich ist, was Shakespeare auf dieser Basis eschaffen hat. Einen Blick zu thun in die Werkstatt seines Genius,

als er vor genau 300 Jahren in superber Anstrengung, in der Morgenfrische seiner stärksten Kraft, κύδεϊ γαίων, die letzte Hand an den Hamlet legte, ist natürlich bei weitem der wichtigste Punkt in der Entstehungsgeschichte des «Hamlet». Nicht ohne Bangen gehe ich an diesen überschwierigen Teil meiner Aufgabe; denn nun gilt es, das Thema von tausend Federn in der Spanne weniger Minuten noch einmal zu erörtern, und zu ergründen, zu welcher Endauffassung Shakespeare für die Anlage der Handlung, wie für die letzte Ausgestaltung der Hauptcharaktere gekommen war.

Ausserordentlich schön hat Äschylus sein grosses Rachedrama, die Oresteia, in drei Teile gegliedert: das Verbrechen im Agamemnon, die Rache in den Choephoren und die Reinigung vom Muttermord in den Eumeniden. In ähnlich schöner Dreiteilung ist auch Shakespeares Hamlet angelegt. Der erste Akt nämlich bietet zunächst die großartige Exposition, deren Thema die Enthüllung des Verbrechens ist und die in prachtvoll abschattierter Scenenfolge und wundervoller Klimax anschwillt: dazu die Lokalität, die Atmosphäre, die Geisterstimmung — alles unvergleichlich. Die Exposition des Hamlet wird gewiß von keinem Drama übertroffen. Wie ärmlich ist daneben der erste Akt des «Bestraften Brudermordes», wie ungelenk und armselig die ganze Anordnung und Scenenfolge!

In Shakespeares Hamlet folgt nun vom 2. Akte an auf diese rapid ansteigende Handlung ein wundervoller Kontrast, eins der glänzendsten Beispiele der Retardation, die es giebt (ähnliches ist in der Ilias und vielleicht im Schlußakt von Tristan und Isolde zu verzeichnen). Diese Hemmung der Handlung ist dramaturgisch unumgänglich notwendig; sie war wohl auch schon bei Kyd vorgebildet, der in der Spanish Tragedy, gegen Ende des dritten Aktes, ein merkwürdig geschicktes und wirkungsvolles Beispiel einer kürzeren Retardation aufweist. Wie wunderbar benutzt nun Shakespeare diese Pause im Gang der Handlung, um Charaktere auszugestalten, und das Ganze wie seine Teile mit intellektuellem Feuer und Tiefsinn zu durchdrängen: hier konnte er aussprechen, was ihm am meisten am Herzen lag, Pfeile senden wie Apoll, «pro domo» reden, wunderbare psychologische Stimmungsgemälde anbringen, von der Herrlichkeit der Welt und der Hoheit des Menschengeistes reden, aber auch von ihrer Traurigkeit, leider nur allzuhäufig von ihrer unsäglichen Traurigkeit.

Welche psychologischen Feinheiten und Schönheiten weist hier in Verbindung mit der Handlung zugleich der Charakter Hamlets

ıt in seiner tiefsten Depression, Melancholie, Desillusion, — beschäftigt mit der «Revision seiner ganzen Weltanschauung», in Verzweiflung an allem, selbst an der Liebe der Ophelia. Wie harmoniert ihre Stimmung mit dem «Mangel an Thatenlust», mit der Abkehrung von der Welt und dem Leben, die diesen ungestümen Helden zurückhalten muß, damit er die Rache nicht lange vor dem 5. Akte vollbringt. Was für ein Triumph in der psychologischen Führung einer Handlung ist das Schaukelspiel zwischen Centripetal- und Centrifugalkraft durch drei Akte hindurch, und seine Begründung durch Hamlets Charakter und die Details der Handlung!

Endlich kommt drittens die Peripetie und die Katastrophe, und hier wird der Gang der Handlung wie der Gang der Lawinen. Der «Punkt der Hemmung» wird überwunden; es kommt die Erhebung Hamlets: das Schauspiel im Schauspiel; die unsagbar große Scene mit der Mutter, in ihrer geistigen und moralischen Größe und Eigenart ohne Gleichen in der Weltlitteratur; der Wille zur schnellen und grimmigen Vollziehung der Rache: «eine Ratte, eine Ratte: tot um einen Dukaten!» Leider war es nicht ganz der richtige, nur ein untergeordneter Lauscher: das Stück darf ja noch nicht im 3. Akte enden. Weiter des Helden Kampf gegen die Piraten; das genial von Shakespeare ersonnene Präludium zum großen Fest des Todes, die Kirchhofsscene mit dem letzten wilden Schrei der Liebe aus Hamlets Herzen; endlich das gewaltige «Gottesgericht» am Ende – der Sprung des Löwen auf Laertes, der Sprung des Tigers auf den König. Dann fällt der Held, unendliches Mitleid und unendliche Bewunderung entfesselnd, nachdem er seines Vaters Gebot glorreich erfüllt, den verruchten Mörder, überwiesen und überführt, im hellen Licht der Sonnen niedergestoßen, und die Mutter nicht nur geschont, sondern ihr die unsterbliche Seele gerettet hat.

Wie prachtvoll wogt diese reich bewegte Handlung auf und ab; wie sehr hat es Shakespeare verstanden, Hamlets glänzendste Eigenschaften zum Schluß noch einmal im hellsten Lichte erstrahlen zu lassen! Man denke an sein ritterliches Auftreten gegenüber Laertes, an seine großartige Arglosigkeit bei dem giftigen Spiel, die ihn allein das Leben kostet; an sein edles Verzeihen für Laertes — Ophelien zu Liebe verzeiht er Gift und Meuchelmord — dann seine Sorge um seine Ehre, die Sorge um den Staat und den hohen Thron seines Vaters! Doch geht er auch nicht ohne Trost und nicht ohne Hoffnung ins Grab. Nicht nur ist seine Pflicht mit Einsatz seines Lebens herrlich erfüllt: er hat auch den Trost zu wissen, daß doch nicht

alles auf dieser Welt so schlecht ist; er weiß jetzt, daß es un[illegible]
tiefe und wahre Liebe in der Welt giebt; denn die reizende Op[illegible]
hat ihn geliebt, bis ihr Verstand und Herz brach. Treu steht [illegible]
auch Horatio zur Seite und reckenhaft sein eigenes Ebenbild, [illegible]
tapfere Fortinbras. Auch für den Staat wird gesorgt werden; [illegible]
dem die eine verruchte Generation dahingemäht, kommt neues Mo[illegible]-
rot: «meine sterbende Stimme gebe ich Fortinbras» —; «me[illegible]
Vetter Fortempras, damit das Königreich nicht in andere Hä[illegible]
falle», heißt es im deutschen Stück —. Dieser Recke, vom ga[illegible]
Volk gewählt, wie Hamlet prophezeit, wird den Thron würdig [illegible]
nehmen und mächtig herrschen über Dänemark, Norwegen, Eng[illegible]
und slawische Lande. Es ist als ob vor Hamlets brechendem A[illegible]
noch eine Vision des mächtigsten skandinavischen Herrschers ers[illegible]
den wäre, der genau dieselben Länder unterwarf und beherrschte[illegible]
Knut der Große.

Ganz außerordentlich stimmungsvoll schließt Shakespeares Ha[illegible]
let ab mit dem Auftreten von Fortinbras selbst — im Gegensatz [illegible]
«Bestraften Brudermord»; *er* ist der rechte Grabredner für Ham[illegible]
und zollt seiner heroischen Natur den schönsten Tribut:

> *'Let four captains*
> *Bear Hamlet, like a soldier, to the stage;*
> *For he was likely, had he been put on,*
> *To have prov'd most royally: and for his passage,*
> *The soldiers' music and the rites of war*
> *Speak loudly for him.'*

Also Kriegsgebrauch und Soldatenmusik als letzte Ehrung
diesen Helden und gebornen König! Wer hört hinter diesen Wor[illegible]
nicht die Eroica oder den Siegfrieds-Trauermarsch?

So ungefähr erscheint mir die Handlung in ihren Grundzüg[illegible]
«höchst planvoll», ein ewig bewundernswertes Meisterwerk. Ge[illegible]
ebenso wunderbar als die Führung der Handlung ist die Ausgestalt[illegible]
der Charaktere geworden. Seit Shakespeare zuerst den Urhamlet
sehen und in ihm gespielt — auch letzteres dürfen wir als sicher
nehmen, da das Stück seiner Gesellschaft gehörte — waren z[illegible]
mindesten etliche 7, eher 10—12 Jahre vergangen. Unter wie [illegible]
wechselnden Aspekten mag er in diesen Jahren die Figur von Ham[illegible]
seines Kindchens namesake, gesehen haben?

Ich will hier nicht mit zu viel Vergleichen aus alten und jun[illegible]
Sagen ermüden, auch nicht den zahlreichen mythologischen, sag[illegible]
und märchenhaften Motiven nachspüren, die in Hamlet sich verein[illegible]

en. Sobald wir damit begännen und solche Motive bei Bellero- ntes und Tschampaka, bei Brutus, Amlódhi, Ambales und Havelok, i Kai Chosrau und Brjám aufsuchten, so kämen wir an kein Ende · und der Anfang wäre buchstäblich bei Adam und Eva. Denn eins r berühmtesten Worte Hamlets, und zugleich ein großes Motiv des ücks —: «Frailty, thy name is woman!», erklang ja bekanntlich erst im Paradies.

Aber soviel darf ich bei aller Bescheidung historisch-genetisch och wohl andeuten, daß sich in Shakespeares Hamlet natürlich alle üge grausig-grotesker Wildheit von Saxos Amlethus, oder gar dem mbales der isländischen Saga, nicht mehr finden, oder doch nur tark gemildert. Hamlet vernachlässigt allerdings auch bei Shake- peare in seinem verstellten Wahnsinn stark seine Toilette, aber er älzt sich natürlich nicht mehr direkt im Schmutze herum. Die rmordung des Polonius durch Hamlet, noch mehr seine Worte über en Erschlagenen sind auch bei Shakespeare noch grausig; wie ent- etzlich aber ist all das bei Saxo und besonders in der Saga, wo mbales unter wildem Geschrei den Lauscher Addomolus mit einem peer durch das Bett hindurch ersticht, sich unter Hohngelächter uf den Speerschaft legt, damit der Ermordete ja recht gar wird, ann seinen Leib in lauter kleine Stücke schneidet, alles mit den leischbrocken von anderen Kadavern im Spülicht ordentlich um- ührt und dann den Schweinen zu fressen giebt. Das war zur Zeit, ls Hamlet der Eumäus des Usurpators war, Herr von 7 Unter- auhirten und 6000 Schweinen. Zur Vollziehung seiner Rache braucht ibrigens dieser besonders grimmige Hamlet, der gewiß nicht zu viel n Hegel gelesen hatte, zehn volle Jahre! Gegen diese Schildkröte st Shakespeares Hamlet wirklich der πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς.

Man wird aus diesem Beispiel mit Recht schließen, daß bei dem lten skandinavischen Hamlet die intellektuelle Seite nicht übermäßig usgebildet war. Immerhin würde man sich in der Meinung täuschen, laß ihm geistige Züge ganz fehlten. Im Gegenteil. Der verstellte Wahnsinn mit verkappter, überlegener List und Schlauheit hat bis n Shakespeare herab ein äußerst dankbares Motiv abgegeben, nach lem gewiß auch Kyd mit Gier gegriffen hat. Auch besitzt der Hamlet der Sage den Nimbus einer geheimnisvollen Weisheit und eines wie Zauber anmutenden Lynkeusblickes in die verborgensten Dinge. Dieser scharfsichtige und listige Petardenleger Hamlet, der Verderber von Rosenkranz und Güldenstern, scheint direkt aus dem Orient zu stammen: es ist die Geschichte vom Uriasbrief, die in

zahllosen Modifikationen in allen Zungen erzählt wurde. Bei Saxo giebt Hamlet am Hofe des Königs auch noch Proben seines übernatürlichen Scharfblickes: er sieht dem König und der Königin ihre halbsklavische Geburt an; Eisen, Blut und Modergeruch appercipiert er durch eine merkwürdige Telästhese. Wie weit Kyd solche Dinge noch beibehalten, läßt sich kaum angeben; für Shakespeares Umgestaltung von Hamlets intellektueller Natur ist nichts charakteristischer, als daß er auf solche «Weisheitsproben» gänzlich verzichten durfte.

Nach Absonderung der allzu grotesken Züge an Hamlet blieb für Shakespeare einmal das Heroische, Tapfere, ja Wilde in der Natur seines Helden übrig; das auszugestalten, war keine schwere Arbeit für den Mann, der gerade Heinrich V., Percy von Northumberland und den Julius Caesar auf die Bühne gestellt hatte; im ersten Wurf gelang ihm dies in unübertrefflich schöner Weise; die prächtigen Stellen, aus denen Hamlets Tapferkeit hervorgeht, stehen fast samt und sonders schon in der ersten Quarto. Der tapfere Hamlet ist immer noch der Hamlet der alten Sage, nur prächtig idealisiert. Das zweite Moment, das intellektuelle, auszugestalten, muß Shakespeare von Anfang an äußerst verlockend vorgekommen sein; es bot ganz ungewöhnliche Schwierigkeiten und ganz ungewöhnliche Reize. Hier hat er nachgebessert bis 1604, und schließlich ist in diesem Punkte Hamlet gegen die alte Sage so gut wie total verändert. Die Ausstattung von Hamlets Intellekt und Gemüt ist, so weit wir sehen, durchaus Shakespeares eigenstes Werk.

Wenn kein Zweifel besteht, welche der beiden Seiten die tiefere an Hamlet ist, so kann man doch zweifeln, welche die glänzendere, herrlichere, größere sei. Tiefer ist ja natürlich das geistige, seelische Element in Hamlet; es ist mit den breitesten Strichen durch das ganze Drama hindurch geschildert, es ist durch Jahrhunderte das Entzücken und die Bewunderung der größten Geister gewesen und nach der steten Flut von Werken über Hamlet, die zumeist dieses Element mehr oder weniger ausschließlich behandeln, auch jetzt noch keineswegs ganz erschöpft.

Wie weit und breit und tief ist hier die Zeichnung Hamlets! Da ist sein Kunstsinn, sein Mäcenatentum, seine Freude an Poesie, am Schauspiel; sein durchdringender Verstand, seine verblüffende Menschenkenntnis; im höchsten Maße wunderbar ist das Divinatorische, wenn man will Geniale in Hamlet gezeichnet; da ist Hamlet der grimmige Satiriker: er kann es mit Rabelais, Swift, Molière und Aristophanes aufnehmen —: er hat auch den Mut des großen attischen

Komikers, und spricht zu Claudius wie Aristophanes in kühner Maske zu Kleon. Da ist der kontemplative Hamlet — wie bewundernswert an Gedanken- und noch mehr an Stimmungsgehalt! Da ist sein Gefühlsleben; welche Skala von Empfindungen, die der Held durchläuft, von furchtbarer Exaltation und grimmigstem Zorn, bis er dasitzt wie ein brütendes Täubchen; von wildem Triumphgeschrei bis zur allertiefsten Schwermut — solch unsägliche Melancholie ist wohl nie wieder geschildert worden, wie die Hamlets im Kummer um alles, was ihm teuer und heilig war; vom tiefsten Einsamkeitsgefühl, von der Brutus- und Troilusstimmung, von gänzlichem Weltüberdruß bis zu der grausig-großartigen Wildheit, mit der er fünf, sage fünf der Intriganten und Mordgesellen alle zur Styx und zum Acheron hinunter befördert.

All dieses ist unsäglich tief und wunderbar. Und doch, ich weiß nicht, ob nicht Hamlets zweite Seite, die meist in den Hintergrund gedrängt wird, und nur allzuoft mißverstanden wurde, nicht noch viel schöner ist, ich meine, Hamlet der Held! Das ist nicht mit so breiten und häufigen Strichen dargestellt, wie Hamlet der Denker und Gefühlsmensch — aber es ist hineingeschrieben in den Hamlet, «wie der Blitz in Felsen schreibt».

Wie ist sein Vater geschildert! Mit welcher Majestät kommt er daher, waffenklirrend, in dröhnendem Kriegsschritt — «genau so sah er aus, als er den ehrgeizigen Norweg im Zweikampf erschlug, und in zorniger Zwiesprach — Aufs Eis warf die beschlitteten Polacken!» Was für ein Bild in ein paar Worten! Der altgermanische Heldenkönig wie er leibt und lebt: wer denkt nicht an die alten *βασιλῆες πρόμαχοι* der Hellenen und Germanen, an Leonidas, an Armin, an Teja, Offa, Harold, an Otto von Wittelsbach, an Heinrich V., an Manfred von Hohenstaufen? Shakespeares Schilderung des Königs Hamlet ist sein letzter, großartiger Tribut der Begeisterung für das altgermanische Heldenkönigtum. Die Tradition geht, daß Shakespeare selbst den Geist im Hamlet gespielt habe; diese Rolle sei '*the top of his performance*' gewesen. Ob er wohl je gefühlt hat, daß sein eigenes Wesen dem des alten Dänenkönigs gleich war — so gewaltig, so majestätisch und so mild!

Der Apfel fällt nicht weit vom Stamm, und genau so, dem Vater zum Verwechseln ähnlich, denke ich mir Hamlet den Sohn. Er ist am selben Tage geboren, an dem der Vater den Fortinbras von Norwegen im Zweikampf erschlug, ein herrlicher Zug, von Shakespeare hinzugefügt, als er $Q_1$ zu $Q_2$ umarbeitete. Wer kann den

Zweck mißverstehen: gewiß ist, daß der Dichter ein glorreicheres Horoskop für die Geburt des Prinzen Hamlet nicht stellen konnte. Hätte er es für einen Schwächling, einen Träumer und Grübler, oder gar einen «Feigling» so gestellt?

Man bedenke weiter Hamlets Gefühlsverhältnis zu seinem Vater. Ich sollte meinen, Shakespeare hätte wenige Dinge so wundervoll geschildert, wie die herrliche Pietät des Sohnes, die Liebe, das Mitleid, die Bewunderung und leidenschaftliche Verehrung für den Vater: «und wenns mein Leben kostet, werde ich ihm folgen; wer mich zurückhält, ist alsbald des Todes». Wie sind seine Gedanken voll von dem alten Heldenkönig, wo alles ihn vergessen hat — wie redet er der vergeßlichen Mutter ins Herz, wie zieht er Rosenkranz und Güldenstern auf, wie prächtig faßt er seine Bewunderung für ihn in jenes geflügelte Wort zusammen — es wird stets citiert, wenn man einen Mann von ganz einziger Herrlichkeit charakterisieren will: '*take him for all in all, I shall not see his like again.*' Nun sage ich: was man bewundert, dem sieht man gleich — meistens, mehr oder weniger. Und ich glaube so, daß unter glücklichen Verhältnissen Hamlet genau das geworden wäre, was sein Vater — ein echter Heldenkönig, voller Majestät und kriegerischer Tapferkeit. Ich glaube, daß er gerade so wie sein Vater den ehrgeizigen Norweg im Holmgang gefällt und in zorniger Zwiesprach den Feind auf Eis geworfen hätte. «Hätte ihn das Glück begünstigt wie die Natur, so hätte er die Arbeiten des Herkules übertroffen und wäre den Göttern an Ruhm gleichgekommen.» Also sagt Saxo von ihm.

Gewiß spricht Hamlet der Philosoph schöne Worte, die dahinfliegen wie die beschwingten Kinder der Luft: Sein oder Nichtsein, Bereitsein ist alles, der Rest ist Schweigen, und so weiter bis zu den allerschönsten dieser Worte, die Hamlets ursprüngliche, unverdorbene Weltanschauung ausdrücken, und, wenn auch in Prosa, aus Shakespeares heiligem Mund wie ein Triumph- und Prophetenlied klingen, gerade wie die Gesetze der Welt entdeckt werden: «Welch ein Meisterwerk ist der Mensch! wie edel durch Vernunft! wie unbegrenzt an Fähigkeiten! in der Haltung wie ähnlich einem Engel! im Begreifen wie ähnlich einem Gott!»

Und doch gestehe ich, noch schöner klingen mir die Heldenworte ins Ohr, die Shakespeare seinem Prinzen geliehen hat, und die uns auch vom ersten bis zum letzten Akt begleiten:

«Mein Leben acht' ich keiner Nadel wert,
Und meiner Seele, kann es der was thun,
Die ein unsterblich Ding ist, wie es selbst?»

oder:

> «Mein Schicksal ruft,
> Und macht die kleinste Ader dieses Leibs
> So stark, wie Sehnen des Nemeer Löwen».

Welch schöne Verschlingung von Pietät und Mut, wo alle Schrecken der Phantasie heranstürmen und alterprobte, wetterfeste Krieger mit Grauen erfüllen. So geht es durch das ganze Stück durch: immer ist er vorne in der Stunde der Gefahr, den Feinden ein Entsetzen, den Freunden ein Stolz und ein *πελώριον ἕρκος*.

Mit welcher Furchtlosigkeit, zugleich mit welchem Haß, tritt er dem König entgegen! Schon die erste Zeile, die er zu ihm spricht, ist charakteristisch; Shakespeare hat sie in $Q_2$ ganz umgeformt zu einem giftigen Pfeil mit drei oder vier Widerhaken; mit dem Haß des Lichtgotts gegen die Ungeheuer der Nacht folgt er dem Usurpator durch das ganze Stück; «muckse Dich», so klingt es aus all seinen Reden und seinem Gebahren, «muckse Dich und *αἶψά τοι αἷμα κελαινὸν ἐρωήσει περὶ δουρί*».

Wie furchtbar springt er Laertes an die Kehle: «Das bin ich, Hamlet der Däne! — laß los: in mir ist etwas Gefährliches!» Und wie dämonisch wird er im letzten Akt am Schluß, wo der verchwunde Held noch seine zwei gefährlichsten Gegner niederstößt. Wie er Betrug ahnt, hilft vor seinen *χεῖρες ἄαπτοι* dem geübtesten aller Fechter keine Parade mehr: im ersten Gang stößt er ihn zu Boden, todgeweiht, genau wie Siegfried den meuchlerischen Hagen noch zu Boden schlägt, bevor er selber niederfällt in die Blumen und das Gras.

Wie herrlich ist endlich der Piratenkampf auf offener See von Shakespeare ersonnen: Hamlet springt hier als erster auf das feindliche Schiff. Das steht nicht bei Saxo; das steht nicht im Bestraften Brudermord; Shakespeare muß dieses Motiv ersonnen haben. Mit welchem Jauchzen wird die Zuhörerschaft der Zeit das gehört haben; das erinnerte sie an den größten Seehelden des damaligen Englands, an Sir Francis Drake — wie dieser Held auf offenem Meer das größte Schiff der Welt anfiel und im Triumph nach London schleppte.

Angesichts all dieser Stellen finde ich also auch, daß Hamlet die «sinnliche Heldenstärke» in höchstem Maße besitzt; das ist der eine wichtige Punkt, in welchem ich Goethes glänzender Analyse nicht beistimmen kann. Die außerordentliche Anziehungskraft von Hamlets Figur, das ewig Fascinierende an ihm, liegt für mich ganz besonders darin, daß sein Schöpfer hier ein Meisterstück der Alchemie

vollbracht hat, daß er in ihm zwei der stärksten und herrlichsten Dinge dieser Welt vereinigt hat, den Kopf eines William Shakespeare und das Herz eines altgermanischen Königs.

Ich bin weit entfernt zu meinen, daß die erwähnten Dinge den Charakter Hamlets irgendwie erschöpften. Im Gegenteil. So habe ich z. B. einer wichtigen Seite an Hamlet noch kaum gedacht: das ist sein Verhältnis zu Ophelia. Die holde Ophelia, das reizendste aller Veilchen — wo kommt sie her, wer und was ist sie, was ist sie Hamlet und was ist Hamlet ihr?

Bekanntlich gehört, nach Hamlet selbst, ihr Charakter zu den umstrittensten des Stücks; die deutsche Kritik namentlich hat sich eine Zeit lang in argen Schmähungen dieses holden Wesens ergangen. In England dagegen wird sie schwärmerisch wie eine Heilige verehrt, und die Anekdote ist bekannt, daß einer ihrer englischen Verehrer Tieck allen Ernstes wegen seiner Befleckung der Ophelia auf Pistolen gefordert hat.

Wie sieht es denn mit der historischen Entwicklung von Opheliens Figur aus? Da ich der Meinung bin, daß sie ein strahlender Engel ist, lieblicher als Veilchen im April und Rosenknospen im Mai, so mag ich lieber gar nicht an ihre Herkunft denken. Sie ist bei Saxo vorgebildet und steht da zu Hamlet in derb sinnlicher Beziehung; Kyd hat wahrscheinlich den Wahnsinn eingeführt, und bei ihm scheint sie ein närrisch-phantastisches Ding gewesen zu sein, mit auch keineswegs platonischen Neigungen.

So die Vorlagen, oder wahrscheinlichen Vorlagen. Was hat Shakespeare daraus gemacht! Die höhere Mathematik hat ein Zaubermittel gefunden, um durch Transformation vermittelst imaginärer Grössen die eckigste und banausischeste Figur umzugestalten in die poetischeste Kurve. Einen solchen Zauberschlüssel hat auch Shakespeare besessen, und niemals hat dieser größte aller Transformationsmagier von seiner Kunst herrlicheren Gebrauch gemacht, als bei der Schöpfung der Ophelia. Der Wahnsinn bleibt, und scheinbar auch manches von dem losen alten Ton in Opheliens Liederchen; — doch welche Figur, in ewiges Licht getaucht, hat William der Große aus Laertes' Schwester gemacht! Sobald sie auf die Bühne tritt, ist die Schönheit, der Lichtschein, der Veilchenduft und unbeschreibliche Anmut da. Wie könnte es anders sein — ein Mädchen, das Prinz Hamlet der Herrliche liebt, liebt nicht nach seinem Stande, sondern nach seinem Herzen!

Ihr ätherisches Wesen, ihre Liebe, ihr Wahnsinn: die wunder-

bare Stimmung, in die diese Dinge getaucht sind — da versagt das Wort; das geht wie Klang von Äolsharfen über die Bühne.

Sie ist hilflos und kann am wenigsten Hamlet in seiner furchtbaren Lage helfen — aber ist ein Veilchen weniger schön, weil es hilflos ist und sich zertreten lassen muss? Wer wird das Veilchen tadeln, daß es kein Eichbaum ist?

Klingen geheimnisvolle, schauerliche Dinge aus den Urgründen seelischen Daseins mit herein? — die schauerliche Thatsache, daß das Wesen des Menschen, sein Denken und Fühlen durch den Wahnsinn ins entsetzliche Gegenteil umschlagen kann? Oder klingt nicht viel mehr, wie ein orphisches Urwort, das hellenische Motiv an, daß der Wahnsinn etwas heiliges ist – *θεία μανία*?

Jedenfalls wird Ophelia zum Schluß immer ätherischer, unirdischer, heiliger, wie sie mit ihren Schwestern, den Blumen, spielt, wie sie einer Meerfei gleich von den Wellen getragen wird und ihren Untergang in dem feuchten Element findet, — die Art ihrer Bestattung und die Schmerzausbrüche an ihrem Grabe, all das hat etwas so unsäglich Rührendes an sich, etwas Überirdisches, Geheimnisvolles, Verklärendes. Damit ja kein Zweifel sein kann, thut Shakespeare ein übriges, und läßt sie direkt selig sprechen:

*'A ministering angel shall my sister be!'*

Man sieht förmlich, wie er selbst, der *gentle Shakespeare*, ans Grab tritt und ihr in eigener Person die Leichenrede hält:

*'Lay her in the earth; —*
*And from her fair and unpolluted flesh*
*May violets spring!'*

Bei diesen Worten sollte es sein Bewenden haben. Wer über einen schwierigeren Frauencharakter Shakespeares im Zweifel ist, der «frage nur bei edlen Frauen an». Das habe ich reichlich gethan, namentlich bei ihren Landsmänninnen, und ich habe stets eine leidenschaftliche Schwärmerei für die «heilige Ophelia» gefunden, ein unbeirrtes, helles Unisono in ihrer Antwort: *'Sweets to the sweet!'*

Leider aber macht sich diese leidenschaftliche, schöne Parteinahme des weiblichen Geschlechts für Ophelia recht häufig auf Unkosten Hamlets geltend. Warum denn? Ist es nicht unendlich viel schöner, wenn beide Wesen in ihrer Art gleich vollkommen, gleich schön und groß sind? Ist die Tragik nicht erst dann herzzerreißend, wenn der Gang der Ereignisse solch brausende Wasser zwischen die beiden wälzt und ihre Seele in solche Not und Qual stürzt? Man muß jeweils den Gang der Handlung, die Lage der Umstände

und Hamlets Ziele für seine Pfeile scharf ins Auge fassen; das wird uns wohl davor bewahren, über seine Scheltworte allzu böse zu werden; sie gelten ja nur zum Teil der Ophelia, und auch dann nur der mißverstandenen Ophelia. Ich gestehe übrigens, daß auch ich selbst wünschte, Hamlet möchte etwa in seinen Monologen oder am Schluß der Ophelia in deutlicher Aussprache gedenken — ist doch selbst Othello vor seinem Tode das superbe '*I kiss'd thee, ere I kill'd thee*' in den Mund gelegt. Allein vielleicht ist Hamlet dieses Herzensthema zu heilig, und dies der Grund, warum er nicht davon redet; denn ich halte es psychologisch doch eigentlich für unmöglich, daß er der Pflicht der Rache zu Liebe Ophelien wirklich ganz vergässe. Das ist auch sicher nicht der Fall. Geniale Schauspieler haben stets Mittel gefunden, um Hamlets Schärfe bedeutend zu mildern und den Gefühlen auf dem Grund seines Herzens durch ihr Spiel Ausdruck zu geben: wo Laertes die Worte vom Engel vor Gottes Thron spricht, hat Edwin Booth sein Haupt verhüllt; in der großen Scheltscene hat Kean auf geniale Weise den berühmten Zärtlichkeitsausbruch eingeschoben; der Kampf mit Laertes und Hamlets großmütiges Verzeihen kann der Schauspieler gewiß leicht auf den Ton spielen: «Das ist Deiner Schwester zu Liebe».

Ich für meine Person hege keinen Zweifel, daß Hamlet Ophelia glühend und innig geliebt hat als eine '*vision of beauty*', und an ihrem Grabe, trotz der vorübergegangenen Wolken, sie wieder ebenso glühend und innig liebt, wie zur Zeit, wo er ihr das erste Zeichen seiner Liebe gegeben.

Wie sehr ist diese Liebe erwidert worden, wie tief haben Ophelias Mädchenaugen die Strahlen eingesogen, die von des Prinzen unvergleichlicher Figur ausgehen (*his unmatch'd form*); was für unsäglich schöne, zarte, keusch zurückhaltende Worte findet sie gegen Hamlet! Und wie scharfsichtig, wenn in sonst nichts, ist sie in ihrer Liebe; die Weisesten der Weisen haben Hamlets Art und Charakter nicht besser verstanden als sie:

> *'O, what a noble mind is here o'erthrown!*
> *The courtier's, soldier's, scholar's, eye, tongue, sword,*
> *The expectancy and rose of the fair state,*
> *The glass of fashion and the mould of form,*
> *The observed of all observers, quite, quite down!'*

Dies ist der Zaubermonolog, in dem nicht nur das schönste Bild von Hamlet selbst steht, sondern auch das schönste und

rührendste Bildchen von der unschuldigen, unglücklichen, tief bis in Wahnsinn und Tod betrübten «heiligen Ophelia».

Für Ophelia ist, wie wir sehen, Hamlet der *sarvābharaṇabhūshita*, wie es im hohen Lied von der Gattentreue heißt, in Nala und Damayanti, «der mit allen Vorzügen geschmückte». Nehmen wir die Worte von Fortinbras hinzu, und die Leichenrede des treuen Horatio, so haben wir das beste Bild von Hamlet, das wir überhaupt von dem Helden bekommen können. Leichenreden sind eine Specialität von Shakespeare; ist man im Zweifel über einen Charakter bei ihm, so sehe man nur die Leichenrede an — die hält Shakespeare immer selbst. Schönere Riten hat er am Grabe niemand gegeben als Hamlet und Ophelia; der Ophelia wirft er einen blühenden Veilchenstrauß ins Grab nach; für Hamlet hat er schmetternde Fanfaren und donnernden Kriegssalut — '*the rites of war*' und '*soldiers' music*'.

Ich gestehe, ich höre auch sonst Musik im Hamlet. Nicht alle Werke Shakespeares haben musikalischen Gehalt; hervorragend so aus seiner Jugend der Sommernachtstraum und Romeo und Julie, aus seiner spätesten Zeit der Sturm. Im Hamlet ist er ganz eigenartig. Ich höre fast durch das ganze Stück hindurch ein unsäglich melancholisches Motiv, von wunderbarer Tiefe — an Tristan und Isolde oder an Dinge aus der Neunten Symphonie erinnernd: die Tragik des Universums; ich höre ein Geistermotiv: wäre es nicht ein Geist aus dem Purgatorium, so würde ich sagen, es klingt wie das Walhalla-Motiv; ich höre ein aggressives Motiv wie schwirrende Pfeile, wenn Hamlet seinem Zorn und seiner Ironie die Zügel schießen läßt; gleich in seinen ersten Worten erklingt dieses Pfeilmotiv, grimmig ertönt es gegen Rosenkranz und Güldenstern, gegen Polonius, und erst gegen Claudius! Ich höre ätherisch liebliche Töne, wie das schönste Violinenpiano von Beethoven oder Wagner: das ist um das duftende Blumenmädchen Ophelia; besonders schön aber höre ich das Siegfriedsmotiv: wie eine Feuerflamme schlägt es aus Hamlets Heldenworten im ersten Akt empor, schmetternd erklingt es beim Piratenkampf, bei der Stellung des Horoskops, beim Zweikampf mit Laertes und schon bei dessen Ankündigung, und triumphierend, wie eine Apotheose, am Schluß des Stückes, zur Grabrede von Fortinbras.

Diese Musik höre ich schon durchweg in der ersten Quarto; nie und nimmer hätte ein Vorgänger Shakespeares diesen Zauber in das Stück hineingebracht. So ist mir dies zwar ein sehr subjektives.

aber das stärkste aller Argumente dafür, daß dieser erste Wurf in seinem innersten Kern ganz von Shakespeare herrührt.

Nach Hamlet und Ophelia wären nun eigentlich auch die kleineren Figuren auf ihre Art und Herkunft zu prüfen. Allein dafür fehlt mir der Raum; auch ist ja längst wohl bekannt, in welcher Weise sie wenigstens bei Saxo vorgebildet sind, und dem Bestraften Brudermord dürfen wir eben doch nicht so ohne weiteres trauen: wir wissen nie, ob nicht doch noch spätere Beeinflussung durch Shakespeares Stück vorliegt, oder auch etwa der findige «Principal Carl» nebst Kollegen uns seine Schnurren zum Besten giebt. Endlich hat insbesondere Goethe diese Charaktere so glänzend nachgezeichnet, und ihnen allen solch treffende Epitheta beigelegt, daß man hier kein Wort mehr hinzuthun, noch auch wegthun kann. Überhaupt möchte auch ich sagen, daß ich Goethes Hamletkritik im allgemeinen für die glänzendste Leistung dieser Art halte; niemand ist es gelungen, eine solche Menge schöner, wahrer und durchschlagender Dinge über Shakespeares Meisterwerk wieder zusammenzubringen. Goethes Kritik wird auch allen folgenden Geschlechtern, wie sich Kuno Fischer in seinem glänzenden Buche über Hamlet sehr schön ausdrückt, «immer von neuem zur Leuchte und Orientierung» dienen müssen.

Wenn ich in einigen wichtigen Punkten von Goethe abgewichen bin, so beruht das im wesentlichen auf der jetzt erst erschlossenen viel besseren Kenntnis, oder wenigstens Vorstellung von Shakespeares Quellenmaterial, sowie namentlich auch darauf, daß obige Auffassung bezüglich der Charaktere besser übereinstimmt mit dem Temperament Shakespeares und mit dem Temperament Englands, speziell des elisabethanischen Englands. Denn jeder, der die Zeitgeschichte kennt, wird ja alsbald der frappanten Ähnlichkeit Hamlets mit den Heldenjünglingen der damaligen Zeit gewahr, einem Essex, Southampton, Surrey, und insbesondere dem edlen, genialen, etwas melancholischen Helden und Mäcen, Sir Philip Sidney.

Freilich an was gemahnt Hamlet den nicht, der ihn liebt? Er erinnert mich an einige der superbsten Fürstenfiguren der Weltgeschichte; er erinnert mich an die zwei größten Helden deutscher Dichtung, an Faust und an Siegfried; er erinnert mich auch auf Schritt und Tritt an den größten Helden aller Litteratur, den im Morgengrauen der Welt die Kunst der Griechen geschaffen, an Achilleus. Welche Skala von Gefühlen auch bei dem hellenischen Heros! Wie schwermütig und bis in den Tod betrübt ist auch er

um den Verlust des geliebten Freundes, wie grollt das gegen Agamemnon, und erst welches Rasen, welche Wildheit gegen Hektor, welches Herabstimmen seiner Wut vom *ὠμὸν καταφαγεῖν* bis zu Thränen vor Priamos! Wie zart und weich ist er, wenn er dem Spiel der Harfe lauscht, oder am Meeresufer sitzt, getröstet von der silberfüßigen göttlichen Mutter — auch er setzt sein Heldenleben ein für die Rache um den Freund! Wie edel wird er gegen Agamemnon, von welch königlichem Anstand ist er bei den Festspielen um Patroklos — und doch wie furchtbar, wie entsetzlich in der männermordenden Feldschlacht!

Der akademische Lehrer der Anglistik darf sich keines Helden der englischen Litteratur mehr freuen als Hamlets; bei keinem kann er der Jugend ein solch glänzendes Bild der schönsten Eigenschaften und herrlichsten Tugenden aufzeigen, wie es in Hamlet dasteht: ein tiefer Geist und ein fast noch tieferes Herz, ein Gentleman vom Haupt bis zur Fußsohle — eine vorbildlich schöne und große Pietät, und eine Furchtlosigkeit, die einem vor Freude das Herz im Leibe klopfen macht.

Ich weiß, meine Meinung weicht von anderen ab, die gewöhnlich das *πάθος* in Hamlet mehr als das *ἦθος* betonen; sie weicht weit ab, nein, sie steht in grimmigem Gegensatz zu der Meinung, die in Hamlet nur einen Träumer und Grübler, einen «Neurastheniker», oder gar einen «Feigling» sieht — sage, Hamlet ein Feigling!!

Sollte auch meine Meinung falsch sein, oder wenigstens von der Kritik abgelehnt werden, so sei sie heute an Hamlets 300. Geburtstag als stiller, demütiger, aber begeisterter Tribut für Shakespeares ragenden Genius hier an dieser weihevollen Stätte niedergelegt. Ich habe dann das gute Bewußtsein, daß ich den Helden zu seiner Jubelfeier jedenfalls nicht absichtlich kleiner gemacht habe.

Im übrigen verschließe ich mich am wenigsten dem Berechtigten anderer Deutungen; ich bin durchaus Eklektiker und freue mich jedes Beitrags, jedes Gesichtspunkts, der das Stück oder die Charaktere in neuem Lichte erstrahlen läßt. Denn Hamlet hat ja im höchsten Maße die Eigenschaft des echten Genius, inkommensurabel zu sein, und das schönste und bezeichnendste Wort, das man auf ihn anwenden kann, ist dasjenige, das Johannes Magnus von seinen Sternproblemen, und speciell von der Nova des Jahres 1604 gesagt hat: «*ἐνδόξοις* et *παραδόξοις* plenus».

Im Jahre 1604 war der Hamlet ganz fertig. Daß Shakespeare in der Arbeit an ihm der größte Künstler seiner Zeit geworden war,

liegt für uns klar zu Tage. Aber er war dabei nicht nur μεγαλότεχνος geworden, sondern auch im schönsten Sinne des Wortes μεγάθυμος. Wir haben gesehen, daß Shakespeare um das Jahr 1601 schwer, ich glaube ich darf sagen schmählich in seinen heiligsten Gefühlen als Künstler und als Mensch erregt und gereizt worden war. Noch während er am Hamlet arbeitete, mögen Ben Jonsons Witze über den Caesar in seinen Ohren gehallt haben: die Klassizisten fingen ihm zu gleicher Zeit zu zeigen an, wie viel besser sie Römertragödien machen könnten. Im Jahre 1602 wagte es ein untergeordneter Rivale, Chettle, ein Konkurrenzstück gegen den Hamlet zu schreiben, und dem Wittenberger Prinzen einen lächerlichen, närrischen Prinzen Jerome Heidelberg entgegenzustellen, und wir haben bereits gehört, daß noch im Jahre 1605 Ben Jonson, Chapman und Marston Hamlet als komischen Lakaien auftreten ließen. Allein um diese Zeit reagiert Shakespeare schon nicht mehr. In Troilus und Cressida, glaube ich, und im ersten Wurf des Hamlet hat sich Shakespeares μῆνις wie ein Gewitter auf die Gegner entladen; doch nun ist der Groll vorbei. Wie er die Verzeihung Hamlets für Laertes in der zweiten Quarto so schön ausarbeitete, hat er auch seinen Gegnern verziehen, jedenfalls auf keinen Angriff mehr geantwortet. Der Aar hatte nun die ganze Kraft seiner Schwingen kennen gelernt; auf seinem Flug zur Sonne beachtete er die kleinen Vögel nicht mehr:

*'The eagle suffers little birds to sing,*
*And is not careful what they mean thereby,*
*Knowing that with the shadow of his wings*
*He can at pleasure stint their melody.'*

Am Schluß aber saß Guilielmus Superbus da wie der Herr des Adlers, der Jupiter Tonitruans nach dem Gewitter:

*'Vultu quo caelum tempestatesque serenat'.*

Der Hamlet war die Katharsis für Shakespeares Seele; durch ihn bekam er die Majestät und die Ruhe des Olympiers.

Das festliche Jubiläum der Entstehung des Hamlet, das wir heute feiern, legt es vielleicht nahe, daß wir zum Schluß noch mit einem schnellen Blick aus der Vogelschau die Stellung des Stückes im ewigen Strom der Weltlitteratur betrachten. Da möchte ich zuerst betonen, daß der Hamlet durch und durch germanisch ist. Die Sage führt uns in die altersgraue Vorzeit der Germanen, «wo Aare sangen und heilige Wasser stürzten von Himmelsbergen», die geschichtlichen Verhältnisse in eine Zeit, wo nordische Vikinger alle

Küsten der Welt befuhren. Der Held gehört einem der tapfersten germanischen Stämme an; merkwürdigerweise könnte man auf den Hamlet als Motto buchstäblich die Anfangsverse des großen angelsächsischen Epos von Beowulf schreiben:

*'Hwæt! wê Gâr-Dena in geâr-dagum*
*thêod-cyninga thrym gefrûnon,*
*hû thâ æthelingas ellen fremedon.'*

Die Behandlung des Stoffes und die Stimmung ist ganz nordisch, großartig, düster, ungemeine Phantasie und tiefen musikalischen Gehalt in sich bergend; die Handlung ist furchtbar groß, und führt die letzten Konsequenzen tragischer Anlage bis zum Ende rücksichtslos durch. So große Dinge hatte man seit 2000 Jahren nicht mehr auf der Bühne gesehen.

Der größte Dichter der germanischen Welt vor Shakespeare war der Nibelungendichter gewesen, der Mann, der das größte Rachegedicht der Erde geschrieben. Ewiger Ruhm dem großen Unbekannten, dessen schönste Charaktere selbst Shakespeare nicht mehr übertreffen konnte, der am Schlusse seines Gedichtes eine Scene gedichtet, die an furchtbarer Größe und Prächtigkeit in der gesamten Weltliteratur unerreicht dasteht, und vor der selbst die ihr so ähnliche Schlußscene des Hamlet zurückstehen muß. Doch Jahrhunderte lang lag die deutsche Litteratur brach, und mit dem Hamlet geht die dichterische Hegemonie in der germanischen Welt wiederum auf das Land des Beowulf über.

Die dramatische Behandlung des Hamlet-Stoffes durch Shakespeare fällt chronologisch in den Anfang der Hochrenaissance des Germanentums. Sie eröffnet das unvergleichlichste Decennium der geistigen Geschichte der Welt, das Decennium von 1600—1610. Denn in diesem Jahrzehnt erschienen der Reihe nach die größten Tragödien Shakespeares, Hamlet, Othello, König Lear, Macbeth, Antonius und Kleopatra. In diesem Jahrzehnt hat Kepler die Gesetze der Sonne und der Planeten entdeckt, die glänzendste That eines Menschenhirns — fürwahr eine Zeit, daß die Sterne jauchzten und feurige Zeichen am Himmel erschienen.

Nun beginnt der zweite große Wettkampf der Weltgeschichte. In der Kraft ihrer Jugend haben die Germanen das gewaltigste Reich der Erde in Trümmer geschlagen und sich im Laufe der Zeiten die Palme des größten Eroberer- und Herrschervolkes der Erde erworben. Mit Shakespeare und Kepler beginnt ihr Wettstreit mit den Hellenen: Shakespeare und Kepler sind die zwei ersten Germanen, die die

größten Geister von Hellas in die Schranken fordern dürfen. Shakespeares Hamlet stellt sich neben die Majestät der Orestie; Kepler setzt genau da ein, mit der Phantasie eines Demiurgos, wo des erhabenen Plato hohe Spekulationen aufhören. Zwar folgte alsbald eine starke Decadenz unter Francis Bacon, nach welchem lächerlich überschätzten Manne Plato und Aristoteles veraltete Thoren, die Leistungen Keplers «illusiones», die Werke Shakespeares eine «corruptela theatri» wären —, und das sonnige Land unserer Nachbarn im Westen gewinnt unter dem so viel größeren Descartes die Führung. Doch direkt auf Descartes' Spuren, auf unsterblichen Gedanken von ihm fussend, folgen im schönsten internationalen Wettstreit wiederum Newton und Leibniz. Auch hier kommt wieder eine Pause, namentlich steht Deutschland in der Litteratur noch immer allzusehr zurück. Allein für uns sind dann die Tage von Weimar und Bayreuth gekommen, so glorreich wie die palmenreichsten Tage von Hellas.

Chronologisch aber kommt bei dem großen Wettlauf, den im 17. Jahrhundert die stärksten der Germanen mit den stärksten der Hellenen um den Preis des Lorbeers eröffnen, Shakespeares heilige Macht zuerst, und das germanischeste seiner Dramen, der Hamlet, so wie es am Anfang der wundervollen Reihe der Tragödien steht, ist mir zugleich das gewaltige Heroldsstück dieser wundervollen, gigantischen Entfaltung germanischen Dichtens und Denkens. Es wäre verlockend, den Siegeszug des Hamlet durch die Welt zu verfolgen, wie das mächtige Stück in zahllosen Aufführungen, Ausgaben, Übersetzungen, Kommentaren die ganze civilisierte Menschheit beeinflußt hat, eine Palaestra für die Geister, eine ewige Freude und Anregung für Gemüt und Phantasie. Doch muß ich mich begnügen, kurz auf sein ganz einzigartiges Schicksal in Deutschland hinzuweisen.

Shakespeare hat wenig von Deutschland gewußt; aber er hat uns das ungeheure Kompliment gemacht, den Hamlet bei uns, dahier in sächsischen Landen studieren zu lassen. Wir sind ihm dankbar dafür gewesen: kein Volk hat den Hamlet fleißiger studiert, als wir. Unzählig oft haben wir ihn aufgeführt, schier unübersehbar ist die Menge der Bücher über ihn; allen voran hat der Fürst der deutschen Dichter wunderbare, eherne, ewige Worte über den Hamlet gesprochen. Das Merkwürdigste aber ist wohl (was vielleicht einzig in der Weltlitteratur dasteht), daß wir, ein fremdes, wenn auch stammverwandtes Volk, uns seit über 100 Jahren in unsern wechselnden Geschicken, in guten und bösen Tagen, mit Hamlet geradezu identifiziert haben: «Hamlet ist Deutschland!» Merkwürdig und

sicherlich kein Zufall ist auch, daß unsere Auffassung des Charakters von Hamlet genau parallel geht mit unserer eigenen Geschichte. Vom Jahre 1776 ab führte der geniale Schröder dem deutschen Volk den Hamlet als sieghaften Helden vor, mit der glänzenden Divination eines großen Schauspielers das wahre und ursprüngliche Wesen Hamlets sehr tief durchschauend. Das war in der Ära Friedrichs des Großen; das deutsche Volk jubelte dieser Bearbeitung mit beispiellosem Enthusiasmus zu; es wollte einen thatenkühnen Helden sehen, der siegreich den Thron seiner Väter besteigen und sein Land zu neuer Herrlichkeit führen sollte: es hatte ja selbst unter Friedrich dem Großen das erste große Präludium seiner sieghaften Erhebung erlebt.

Wie viel tiefer stand Deutschland 60—70 Jahre später! Jetzt war auch Hamlet nur der Träumer, der Grübler, der Zerrissene; da hat Börne mit seiner elend verfehlten Auffassung von Hamlet die Ähnlichkeit von Hamlet und Deutschland wieder entdeckt. Doch seit die Germania ihres wahren Wesens wieder bewußt wurde, seit sie zu Wasser und zu Land die gepanzerte Faust gezeigt, mehren sich die Stimmen, die das Edle und Heldenhafte in Hamlet wieder betonen. Jetzt kann es viel wahrer heißen: «Hamlet ist Deutschland!» als zu Freiligraths Zeit — jetzt wo die Kritik in Hamlet den königlichen Prinzen wieder zu erkennen beginnt, der, «wenn ihn das Glück begünstigt, den Göttern an Ruhm gleichgekommen wäre.» Wir lassen so das alte Schlagwort weiter gelten; denn Hamlet ist uns nicht mehr nur der tiefe Denker, er wird uns auch wieder der große und tapfere Held!

Das ungewöhnliche Interesse an Shakespeares größtem Werk, wie die Begeisterung für seinen erhabenen Schöpfer ist uns jetzigen Deutschen bereits ein heiliges Erbstück geworden — ein heiliges Erbstück, seit einem Jahrhundert überkommen von unseren größten Geistern dahier in der *πόλις ἱρή* unseres Vaterlandes. Daß wir gewillt sind, es weiter zu wahren, zeigt gerade heuer am schönsten der festgewordene und in sichere Bahnen gelenkte Entschluß, davon auch kommenden Geschlechtern ein sichtbares Zeichen aufzurichten. Angesichts dessen schließe ich mit einem Wunsch.

Wir stehen heute mitten in der Tercentenarfeier der Entstehung von Shakespeares größtem und tiefstem Werk: möchten wir, wenn wir in zwei Jahren ihr Ende feiern, die freudige Genugthuung haben, daß sich bei uns im stammverwandten Land dem begeistert gefeierten

Heros ein Standbild erhebe, würdig seines großen Namens und unsrer Verehrung für ihn.

Der Platz hätte in ganz Deutschland nicht besser gewählt werden können als hier, wo so viel für den Kult Shakespeares gethan worden ist, hier in der Stadt, die jeder Deutsche als ein köstliches Kleinod seines Vaterlandes betrachtet, dem Sitz eines der größten Krieger- und Mäcenatengeschlechter der Erde, dem Fleck, der wie kaum ein zweiter vom Genius geweiht worden ist — dahier in der

Vimaria Sancta.

# Ben Jonson's „Every Man in his Humour."

Erster Abdruck der Quarto von 1601, mit Einleitung von

**Carl Grabau.**

(1. Beschreibung der Original-Ausgabe. — 2. Text. — 3. Inhaltsangabe. — 4. Entstehungszeit des Stückes. — 5. Vergleichung der Quarto 1601 mit der Folio 1616.)

## Beschreibung der Original-Ausgabe.

Daß die erste Quarto von «Every Man in his Humour» in jeder Scene, ja fast in jeder Zeile von der Fassung der Folio, die bisher den Neudrucken des Stückes zu Grunde gelegt wurde, abweicht, hat man schon gewußt. Einer genaueren Untersuchung des Verhältnisses der beiden Ausgaben unter einander bedarf es aber noch. Es ist daher vielleicht nicht unerwünscht, wenn ich hier zum erstenmal den Wortlaut der Quarto von 1601 veröffentliche.

Benutzt habe ich zu diesem Zwecke die beiden auf dem Britischen Museum befindlichen Originalexemplare, von denen das eine vortrefflich, das andere ziemlich gut erhalten ist. Beide stammen von ein und derselben Auflage, die der Drucker und Verleger Walter Burre (von 1597 bis 1621 thätig) veranstaltete. Man hat seiner Ausgabe den Vorwurf der Nachlässigkeit gemacht und daraus schliessen zu dürfen geglaubt, es handle sich hier um eine gegen Jonsons Willen veröffentlichte Raubausgabe (cf. Engl. Stud. I, 181 und Gifford, Memoirs of Ben Jonson). Ich finde sie aber für damalige Verhältnisse ganz sorgsam hergestellt. Der Fuß jeder Seite ist mit der üblichen Buchstabenpaginierung und dem Stichwort für die folgende Seite versehen. Wenige Druckfehler nur kommen vor; ich habe sie im Text korrigiert und unter dem Text verzeichnet. Selbst die Interpunktion des Originals ist soweit regelmäßig, daß ich sie streng festhalten konnte.

S. 1.

# EVERY MAN IN his Humor.

As it hath beene ſundry times *publickly acted by the right* Honorable the Lord Cham-*berlaine his ſeruants.*

---

Written by BEN. IOHNSON.

---

*Quod non dant proceres, dabit Hiſtrio.*
*Haud tamen inuidias vati, quem pulpita paſcunt.*

---

Imprinted at London for *Walter Burre*, and are to *be ſould at his ſhoppe in Paules Church-yarde.*
1601.

*S. 2. (v°) leer; S. 3:*

The number and names of *the Actors.*

| | |
|---|---|
| *Lorenzo senior.* | *Giulliano.* |
| *Prospero.* | *Lorenzo iunior.* |
| *Thorello.* | *Biancha.* |
| *Stephano.* | *Hesperida.* |
| *Doctor Clement.* | *Peto.* |
| *Bobadilla.* | *Matheo.* |
| *Musco.* | *Pizo.* |
| *Cob.* | *Tib.* |

S. 5.

# EVERY MAN

## in his Humor.

### ACTVS PRIMVS, SCENA PRIMA.

*Enter Lorenzo di Pazzi senior, Musco.*

NOW trust me, here's a goodly day toward. *Musco*, call vp my sonne *Lorenzo:* bid him rise: tell him, I haue some businesse to imploy him in.

*Mus.* I will, sir, presently.

*Lore. se.* But heare you, sirrah; 5
If he be at study, disturbe him not.

*Mus.* Very good, sir. *Exit Musco.*

*Lore. se.* How happy would I estimate my selfe,
Could I (by any meane) retyre my sonne,
From one vayne course of study he affects? 10
He is a scholler (if a man may trust
The lib'rall voyce of double-toung'd report)
Of deare account, in all our *Academies.*
Yet this position must not breede in me
A fast opinion, that he cannot erre. 15
My selfe was once a *student*, and indeede
Fed with the selfe-same humor he is now,
Dreaming on nought but idle *Poetrie*:
But since, Experience hath awakt my sprit's, *Enter Stephano.*
And reason taught them, how to comprehend 20
The soueraigne vse of study. What, cousin *Stephano?*
What newes with you, that you are here so earely?

*Steph.* Nothing: but eene come to see how you doe, vncle.

*Lore. se.* That's kindly done, you are welcome, cousin.

*Steph.* I, I know that sir, I would not haue come else: how doeth my cousin, vncle? 25

*Lore. se.* Oh well, well, goe in and see; I doubt hee's scarce stirring yet.

*Steph.* Vncle, afore I goe in, can you tell me, and he haue e're a booke of the sciences of hawking and hunting? I would | fayne borrow it.
S. 6.

*Lor.* Why I hope you will not a hawking now, will you? 30

*Step.* No wusse; but ile practise against next yeare: I haue bought me a hawke, and bels and all; I lacke nothing but a booke to keepe it by.

*Lor.* Oh most ridiculous.

*Step.* Nay looke you now, you are angrie vncle, why you know, and a man haue not skill in hawking and hunting now a daies, ile not giue 35
a rush for him; hee is for no gentlemans company, and (by Gods will) I scorne it I, so I doe, to bee a consort for euerie ***hum-drum;*** hang them ***scroiles,*** ther's nothing in them in the world, what doe you talke on it? a gentleman must shew himselfe like a gentleman, vncle I pray you be not angrie, I know what I haue to do I trow, I am no nouice. 40

*Lor.* Go to, you are a prodigal, and selfe-wild foole,
Nay neuer looke at me, it's I that speake,
Take't as you will, ile not flatter you.
What? haue you not meanes inow to wast
That which your friends haue left you, but you must 45
Go cast away your money on a ***Buzzard,***
And know not how to keepe it when you haue done?
Oh it's braue, this will make you a gentleman,
Well Cosen well, I see you are e'ene past hope
Of all reclaime; I so, now you are told on it, you looke another way. 50

*Step.* What would you haue me do trow?

*Lor.* What would I haue you do? mary
Learne to be wise, and practise how to thriue,
That I would haue you do, and not to spend
Your crownes on euerie one that humors you: 55
I would not haue you to intrude your selfe
In euerie gentlemans societie,
Till their affections or your owne desert,
Do worthily inuite you to the place.
For he thats so respectlesse in his course, 60
Oft sels his reputation vile and cheape.
*S. 7.* Let not your cariage, and behauiour taste
Of affectation, lest while you pretend
To make a blaze of gentrie to the world
A little puffe of scorne extinguish it, 65
And you be left like an vnsauorie snuffe,
Whose propertie is onely to offend.
Cosen, lay by such superficiall formes,
And entertaine a perfect reall substance,
Stand not so much on your gentility, 70
*Enter a seruing man.*
But moderate your expences (now at first)
As you may keepe the same proportion still.
Beare a low saile: soft who's this comes here.

*Ser.* Gentlemen, God saue you.

*Step.* Welcome good friend, we doe not stand much vpon our gentilitie; 75
yet I can assure you mine vncle is a man of a thousand pounde land

a yeare; hee hath but one sonne in the world; I am his next heire, as simple as I stand here, if my cosen die: I haue a faire liuing of mine owne too beside.

*Ser.* In good time sir. 80

*Step.* In good time sir? you do not flout, do you?

*Ser.* Not I sir.

*Step.* And you should, here be them can perceiue it, and that quickly too: Go too, and they can giue it againe soundly, and need be.

*Ser.* Why sir let this satisfie you. Good faith I had no such intent. 85

*Step.* By God, and I thought you had sir, I would talke with you.

*Ser.* So you may sir, and at your pleasure.

*Step.* And so I would sir, and you were out of mine vncles ground, I can tell you.

*Lor.* Why how now cosen, will this nere be left? 90

*Step.* Horson base fellow, by Gods lid, and't were not for shame, I would.

*Lor. se.* What would you do? you peremptorie Asse,
*S. 8.* And yowle not be quiet, get you hence.
You see, the gentleman contaynes himselfe
In modest limits, giuing no reply 95
To your vnseason'd rude comparatiues;
Yet yowle demeane your selfe, without respect
Eyther of duty, or humanity.
Goe get you in: fore God I am asham'd *Exit Steph.*
Thou hast a kinsmans interest in me. 100

*Ser.* I pray you, sir, is this *Pazzi* house?

*Lor. se.* Yes mary is it, sir.

*Ser.* I should enquire for a gentleman here, one *Signior Lorenzo di Pazzi*; doe you know any such, sir, I pray you?

*Lore. se.* Yes, sir: or else I should forget my selfe. 105

*Ser.* I crye you mercy, sir, I was requested by a gentleman of Florence (hauing some occasion to ride this way) to deliuer you this letter.

*Lor. se.* To me, sir? What doe you meane? I pray you remember your curt'sy.
*To his deare and most elected friend, Signior Lorenzo di Pazzi.* 110
What might the gentlemans name be, sir, that sent it? Nay, pray you be couer'd.

*Ser.* Signior *Prospero.*

*Lore. se.* Signior *Prospero?* A young gentleman of the family of *Strozzi*, is he not?

*Ser.* I, sir, the same: Signior *Thorello,* the rich Florentine merchant 115
married his sister. *Enter Musco.*

*Lore. se.* You say very true. *Musco.*

*Mus.* Sir.

*Lore. se.* Make this Gentleman drinke, here.
I pray you goe in, sir, and't please you. *Exeunt.* 120
Now (without doubt) this letter's to my sonne.
Well: all is one: Ile be so bold as reade it,
Be it but for the *styles* sake, and the *phrase;*
Both which (I doe presume) are excellent,
And greatly varied from the vulgar forme, 125
If *Prospero's* inuention gaue them life.

S. 9. How now? what stuffe is here?

*Sirha* Lorenzo, *I muse we cannot see thee at* Florence: *S'blood, I doubt,* Apollo *hath got thee to be his* Ingle, *that thou commest not abroad, to visit thine old friends: well, take heede of him; hee may* 130 *doe somewhat for his houshold seruants, or so; But for his Retayners, I am sure, I haue knowne some of them, that haue followed him, three, foure, fiue yeere together, scorning the world with their bare heeles, & at length bene glad for a shift, (though no cleane shift) to lye a whole winter, in halfe a sheete, cursing* Charles wayne, *and the rest of* 135 *the starres intolerably. But* (quis contra diuos?) *well; Sirha, sweete villayne, come and see me; but spend one minute in my company, and 'tis inough: I thinke I haue a world of good Jests for thee: oh sirha, I can shew thee two of the most perfect, rare, & absolute true* Gulls, *that euer thou saw'st, if thou wilt come. S'blood, inuent some* 140 *famous memorable lye, or other, to flap thy father in the mouth withall: thou hast bene father of a thousand, in thy dayes, thou could'st be no* Poet *else: any sciruy roguish excuse will serue; say thou com'st but to fetch wooll for thine Inke-horne. And then too, thy Father will say thy wits are a wooll-gathering. But it's no matter; the worse,* 145 *the better. Any thing is good inough for the old man. Sirha, how if thy Father should see this now? what would he thinke of me? Well,* (*howeuer I write to thee*) *I reuerence him in my soule, for the generall good all* Florence *deliuers of him.* Lorenzo, *I coniure thee* (*by what, let me see*) *by the depth of our loue, by all the strange sights we* 150 *haue seene in our dayes, (I or nights eyther) to come to me to* Florence *this day. Go to, you shall come, and let your* Muses *goe spinne for once. If thou wilt not, s'hart, what's your gods name?* Apollo? *I;* Apollo. *If this melancholy rogue* (Lorenzo *here) doe not come, graunt, that he doe turne Foole presently, and neuer hereafter, be able to* 155 *make a good Jest, or a blanke verse, but liue in more penurie of wit and Inuention, then eyther the* Hall-Beadle, *or* Poet *Nuntius.*

Well, it is the strangest letter that euer I read.
Is this the man, my sonne (so oft) hath prays'd
To be the happiest, and most pretious wit 160
That euer was familiar with Art?
S. 10. Now (by our Ladies blessed sonne) I sweare,
I rather thinke him most infortunate,
In the possession of such holy giftes,
Being the master of so loose a spirit. 165
Why what vnhallowed ruffian would haue writ,
With so prophane a pen, vnto his friend?
The modest paper eene lookes pale for griefe
To feele her virgin-cheeke defilde and staind
With such a blacke and criminall *inscription*. 170
Well, I had thought my son could not haue straied,
So farre from iudgement, as to mart himselfe
Thus cheapely, (in the open trade of scorne)
To geering *follie*, and fantastique *humour*,
But now I see *opinion* is a foole, 175
And hath abusde my senses. ***Musco.***

*Enter* ***Musco.***

***Mus.*** Sir.

***Lor. se.*** What is the fellow gone that brought this letter?

***Mus.*** Yes sir, a prettie while since.

***Lor. se.*** And wher's *Lorenzo*? 180

***Mus.*** In his chamber sir.

***Lor. se.*** He spake not with the fellow, did he?

***Mus.*** No sir, he saw him not.

***Lor. se.*** Then ***Musco*** take this letter, and deliuer it vnto *Lorenzo*: but sirra, (on your life) take you no knowledge I haue open'd it. 185

***Mus.*** O Lord sir, that were a iest in deed. *Exit* ***Mus.***

***Lor. se.*** I am resolu'd I will not crosse his iourney.
Nor will I practise any violent meane,
To stay the hot and lustie course of youth.
For youth restraind straight growes impatient, 190
And (in condition) like an eager dogge,
Who (ne're so little from his game withheld)
Turnes head and leapes vp at his masters throat.
Therefore ile studie (by some milder drift)
S. 11 To call my sonne vnto a happier shrift. *Exit.* 195

## SCENA SECVNDA.

*Enter Lorenzo iunior, with Musco.*

*Mus.* Yes sir, (on my word) he opend it, & read the contents.

*Lor. iu.* It scarse contents me that he did so. But *Musco* didst thou obserue his countenance in the reading of it, whether hee were angrie or pleasde?

*Mus.* Why sir I saw him not reade it.

*Lo. iu.* No? how knowest thou then that he opend it? 5

*Mus.* Marry sir because he charg'd mee (on my life) to tell no body that he opend it, which (vnlesse he had done) he wold neuer feare to haue it reueald.

*Lo. iu.* Thats true: well *Musco* hie thee in againe,
Least thy protracted absence do lend light, *Enter Stephan.* 10
To darke suspition: *Musco* be assurde
Ile not forget this thy respectiue loue.

*Step.* Oh *Musco,* didst thou not see a fellow here in a what-sha-callum doublet; he brought mine vncle a letter euen now?

*Mus.* Yes sir, what of him? 15

*Step.* Where is he, canst thou tell?

*Mus.* Why he is gone.

*Step.* Gone? which way? when went he? how long since?

*Mus.* Its almost halfe an houre ago since he rid hence.

*Step.* Horson Scanderbag rogue, oh that I had a horse; by Gods lidde 20 i'de fetch him backe againe, with heaue and ho.

*Mus.* Why you may haue my masters bay gelding, and you will.

*Step.* But I haue no boots, thats the spite on it.

*Mus.* Then its no boot to follow him. Let him go and hang sir.

*Step.* I by my troth; *Musco,* I pray the help to trusse me a little; 25 nothing angers mee, but I haue waited such a while for him all vnlac'd and vntrust yonder, and now to see hee is gone the other way.

*Mus.* Nay I pray you stand still sir.

*Step.* I will, I will: oh how it vexes me.

---

25 little] liltle

*S. 12.*

***Mus.*** Tut, neuer vexe your selfe with the thought of such a base fellow as he. *30*

***Step.*** Nay to see, he stood vpon poynts with me too.

***Mus.*** Like inough so; that was, because he saw you had so fewe at your hose.

***Step.*** What? Hast thou done? Godamercy, good ***Musco.***

***Mus.*** I marle, sir, you weare such ill-fauourd course stockings, hauing so good a legge as you haue. *35*

***Step.*** Fo, the stockings be good inough for this time of the yeere; but Ile haue a payre of silke, e're it be long: I thinke, my legge would shewe well in a silke hose.

***Mus*** I afore God would it rarely well. *40*
***Step.*** In sadnesse I thinke it would: I haue a reasonable good legge.

***Mus.*** You haue an excellent good legge, sir: I pray you pardon me, I haue a little haste in, sir.

***Step.*** A thousand thankes, good Musco. ***Exit.***
What, I hope he laughs not at me; and he doe — *45*

***Lo. iun.*** Here is a ***style*** indeed, for a mans sences to leape ouer, e're they come at it: why, it is able to breake the shinnes of any old mans patience in the world. My father reade this with patience? Then will I be made an ***Eunuch,*** and learne to sing Ballads. I doe not deny, but my father may haue as much patience as any other man; for hee vses to take phisicke, and oft taking phisicke, makes a man a very patient creature. But, Signior ***Prospero***, had your swaggering ***Epistle*** here, arriued in my fathers hands, at such an houre of his patience, (I meane, when hee had tane phisicke) it is to bee doubted, whether I should haue read ***sweete villayne here.*** But, what? My wise cousin; Nay then, Ile furnish our feast with one Gull more toward a messe; hee writes to mee of two, and here's one, that's three, I fayth. Oh for a fourth: now ***Fortune,*** or neuer ***Fortune.*** *50* *55*

***Step.*** Oh, now I see who he laught at: hee laught at some body in that letter. By this good light, and he had laught at me, I would haue told mine vncle. *60*

***Lo. iun.*** Cousin Stephano: good morrow, good cousin, | how fare you?

*S. 13.*

***Step.*** The better for your asking, I will assure you. I haue beene all about to seeke you; since I came I saw mine vncle; & ifaith how haue you done this great while? Good Lord, by my troth I am glad you are well cousin. *65*

*Lor. iu.* And I am as glad of your comming, *I* protest to you, for I am sent for by a priuate gentleman, my most speciall deare friend, to come to him to ***Florence*** this morning, and you shall go with me cousin if it please you, not els, I will enioyne you no further then stands with *70* your owne consent, and the condition of a friend.

*Step.* Why cousin you shall command me and 't were twise so farre as ***Florence*** to do you good; what doe you thinke I will not go with you? I protest.

*Lo. iu.* Nay, nay, you shall not protest. *75*

*Step.* By God, but *I* will sir, by your leaue ile protest more to my friend then ile speake of at this time.

*Lo. iu.* You speake very well sir.

*Step.* Nay not so neither, but I speake to serue my turne.

*Lo. iu.* Your turne? why cousin, a gentleman of so faire sort as you *80* are, of so true cariage, so speciall good parts; of so deare and choice estimation; one whose lowest condition beares the stampe of a great spirit; nay more, a man so grac'd, guilded, or rather (to vse a more fit ***Metaphor***) tinfoyld by nature, (not that you haue a leaden constitution, couze, although perhaps a little inclining to that temper, & so the *85* more apt to melt with pittie, when you fall into the fire of rage) but for your lustre onely, which reflects as bright to the world as an old Ale-wiues pewter againe a good time; and will you now (with nice modestie) hide such reall ornaments as these, and shadow their glorie as a Millaners wife doth her wrought stomacher, with a smoakie lawne *90* or a blacke cipresse? Come, come, for shame doe not wrong the qualitie of your desert in so poore a kind: but let the ***Idea*** of what your are, be portraied in your aspect, that men may reade in your lookes; ***Here within this place is to be seene, the most admirable rare & accomplisht***

*S. 14.* ***worke of nature;*** Cousin what think | you of this? *95*

*Step.* Marry I do thinke of it, and I will be more melancholie, and gentlemanlike then I haue beene, I doe ensure you.

*Lo. iu.* Why this is well: now if I can but hold vp this humor in him, as it is begun, *Catso* for ***Florence,*** match him & she can; Come cousin.

*Step.* Ile follow you. *Lo. iu.* Follow me? you must go before. *100*

*Step.* Must I? nay then I pray you shew me good cousin.

*Exeunt.*

## SCENA TERTIA

*Enter Signior Matheo, to him Cob.*

*Mat.* I thinke this be the house: what howgh?

*Cob.* Who's there? oh Signior *Matheo.* God giue you good morrow sir.

*Mat.* What? *Cob?* how doest thou good *Cob?* doest thou inhabite here *Cob?*

*Cob.* I sir, I and my lineage haue kept a poore house in our daies.

*Mat.* Thy lineage *monsieur Cob?* what lineage, what lineage? 5

*Cob.* Why sir, an ancient lineage, and a princely: mine ancetrie came from a kings loynes, no worse man; and yet no man neither, but *Herring* the king of fish, one of the monarches of the world I assure you. I doe fetch my pedegree and name from the first redde herring that was eaten in *Adam,* & *Eues* kitchin: his *Cob.* was my great, 10 great, mighty great grandfather.

*Mat.* Why mightie? why mightie?

*Cob.* Oh its a mightie while agoe sir, and it was a mightie great *Cob.*

*Mat.* How knowest thou that?

*Cob.* How know I? why his ghost comes to me euery night. 15

*Mat.* Oh vnsauerie iest: the ghost of a herring *Cob.*

*Cob.* I, why not the ghost of a herring *Cob,* as well as the ghost of *Rashero Baccono,* they were both broild on the coales: you are a scholler, vpsolue me that now.

*Mat.* Oh rude ignorance. *Cob* canst thou shew me, of a gẽtleman, 20 one Signior *Bobadilla,* where his lodging is.

*S. 15.*

*Cob.* Oh my guest sir, you meane?

*Mat.* Thy guest, alas? ha, ha.

*Cob.* Why do you laugh sir? do you not meane signior *Bobadilla?*

*Mat.* *Cob* I pray thee aduise thy selfe well: do not wrong the gentleman, 25 and thy selfe too. I dare be sworne hee scornes thy house hee. He lodge in such a base obscure place as thy house? Tut, I know his disposition so well, he would not lie in thy bed if thould'st giue it him.

*Cob.* I will not giue it him. Masse I thought (somewhat was in it) we could not get him to bed all night. Well, sir, though he lie not 30 on my bed, he lies on my bench, and't please you to go vp sir, you shall find him with two cushions vnder his head, and his cloake wrapt about him, as though he had neither won nor lost, and yet I warrant hee ne're cast better in his life then hee hath done to night.

*Mat.* Why was he drunke? 35

*Cob.* Drunk sir? you heare not me say so; perhaps he swallow'd a tauerne token, or some such deuise sir; I haue nothing to doe withal: I deale with water and not with wine. Giue me my tankard there, ho. God be with you sir, its sixe a clocke: I should haue caried two turnes by this, what ho? my stopple come. 40

*Mat.* Lie in a waterbearers house, a gentleman of his note? well ile tell him my mind. *Exit.*

*Cob.* What *Tib,* shew this gentleman vp to Signior *Bobadilla:* oh and my house were the Brazen head now, faith it would eene crie moe fooles yet: you should haue some now, would take him to be a 45 gentleman at the least; alas God helpe the simple, his father's an honest man, a good fishmonger, and so forth: and now doth he creep and wriggle into acquaintance with all the braue gallants about the towne, such as my guest is, (oh my guest is a fine man) and they flout him inuinciblie. He vseth euery day to a Marchãts house (where I serue 50 water) one M. *Thorellos;* and here's the iest, he is in loue with my masters sister and cals her mistres: and there he sits a whole afternoone sometimes, reading of these same abhominable, vile, (a poxe on them, S. 16. I cannot abide them) rascally verses, *Poetrie, poetrie,* | and speaking of *Enterludes,* t'will make a man burst to heare him: and the wenches, 55 they doe so geere and tihe at him; well, should they do as much to me, Ild forsweare them all, by the life of Pharoah, there's an oath: how many waterbearers shall you heare sweare such an oath? oh I haue a guest (he teacheth me) he doth sweare the best of any man christned: By Phoebus, By the life of Pharaoh, By the body of me, As I am 60 a gentleman, and a soldier: such daintie oathes; & withall he doth take this same filthie roaguish Tabacco the finest, and cleanliest; it wold do a man good to see the fume come forth at his nostrils: well, he owes me fortie shillings (my wife lent him out of her purse; by sixpence a time) besides his lodging; *I* would I had it: I shall haue it he saith 65 next *Action. Helter skelter,* hang sorrow, care will kill a cat, vptailes all, and a poxe on the hangman.

*Exit.*

*Bobadilla discouers himselfe: on a bench; to him Tib.*

*Bob.* Hostesse, hostesse.

*Tib.* What say you sir?

*Bob.* A cup of your small beere sweet hostesse. 70

*Tib.* Sir, ther's a gentleman below would speake with you.

*Bob.* A gentleman, (Gods so) *I* am not within.

*Tib.* My husband told him you were sir.

*Bob.* What ha plague? what meant he?

*Mat.* Signior Bobadilla. ***Matheo within.*** 75

*Bob.* Who's there? (take away the bason good hostesse) come vp sir.

*Tib.* He would desire you to come vp sir; you come into a cleanly house here.

*Mat.* God saue you sir, God saue you. ***Enter Matheo.***

*Bob.* Signior ***Matheo,*** is't you sir? please you sit downe. 80

*Mat.* I thanke you good Signior, you may see, I am somewhat audacious.

*Bob.* Not so Signior, I was requested to supper yester night by a sort of gallants where you were wisht for, and drunk to I assure you.

*Mat.* Vouchsafe me by whom good Signior.

*S. 17.*

*Bob.* Marrie by Signior ***Prospero,*** and others, why hostesse, a stoole 85 here for this gentleman.

*Mat.* No haste sir, it is very well.

*Bob.* Bodie of me, it was so late ere we parted last night, *I* can scarse open mine eyes yet; I was but new risen as you came: how passes the day abroad sir? you can tell. 90

*Mat.* Faith some halfe houre to seuen: now trust me you haue an exceeding fine lodging here, very near, and priuate.

*Bob.* I sir, sit downe I pray you: Signior ***Matheo*** (in any case) possesse no gentleman of your acquaintance with notice of my lodging.

*Mat.* Who I sir? no. 95

*Bob.* Not that I neede to care who know it, but in regard I would not be so popular and generall, as some be.

*Mat.* True Signior, I conceiue you.

*Bob.* For do you see sir, by the hart of my selfe (except it be to some peculiar and choice spirits, to whom I am extraordinarily ingag'd, 100 as your selfe, or so) I would not extend thus farre.

*Mat.* O Lord sir I resolue so.

*Bob.* What new booke haue you there? what? *Go by Hieronimo.*

*Mat.* I, did you euer see it acted? is't not well pend?

*Bob.* Well pend: I would faine see all the Poets of our time pen such 105 another play as that was; they'l prate and swagger, and keepe a stirre of arte and deuises, when (by Gods so) they are the most shallow pittifull fellowes that liue vpon the face of the earth againe.

*Mat.* Indeede, here are a number of fine speeches in this booke: ***Oh e no eyes but fountaines fraught with teares;*** there's a conceit: Fountaines fraught with teares. ***Oh life, no life, but liuely forme death:*** is't not excellent? ***Oh world, no world, but masse of publi wrongs;*** O Gods mee: ***confusde and fild with murther and misde***

Is't not simply the best that euer you heard?
Ha, how do you like it?

*Bob.* Tis good.

*S. 18.*

*Mat.* ***To thee the purest obiect to my sence,***
***The most refined essence heauen couers,***
***Send I these lines, wherein I do commence***
***The happie state of true deseruing louers.***
***If they proue rough, vnpolish't, harsh and rude,***
***Haste made that waste; thus mildly I conclude.***

*Bob.* Nay proceed, proceed, where's this? where's this?

*Mat.* This sir, a toy of mine owne in my nonage: but when will ; come and see my studie? good faith I can shew you some verie good thinges I haue done of late: that boote becomes your legge pass well sir, me thinks.

*Bob.* So, so, it's a fashion gentlemen vse.

*Mat.* Masse sir, and now you speake of the fashion, Signior ***Prosp*** elder brother and I are fallen out exceedingly: this other day I hapned to enter into some discourse of a hanger, which I assure you, both fashion & workmanship was most beautiful and gentlemanlike; yet condemned it for the most pide and ridiculous that euer he saw.

*Bob.* Signior ***Giuliano,*** was is not? the elder brother?

*Mat.* I sir, he.

*Bob.* Hang him Rooke he? why he has no more iudgement then a ı horse. By S. ***George,*** I hold him the most peremptorie absurd clowne ( a them) in Christendome: *I* protest to you (as I am a gentleman a soldier) I ne're talk't with the like of him: he ha's not so much a good word in his bellie, all iron, iron. a good commoditie for a smith to make hobnailes on.

*Mat.* I, and he thinkes to carrie it away with his manhood still wl he comes: he brags he will giue mee the bastinado, as I heare.

*Bob.* How, the bastinado? how came he by that word trow?

*Mat.* Nay indeed he said cudgill me; I tearmd it so for the more graco.

*Bob.* That may bee, for I was sure it was none of his word: but wl when said he so?

*Mat.* Faith yesterday they say, a young gallant a friend of | mine told
*S. 19.* me so.

*Bob.* By the life of Pharaoh, and't were my case nowe, I should send *150*
him a challenge presently: the bastinado? come hither, you shall challenge him; ile shew you a tricke or two, you shall kill him at pleasure, the first *stockado* if you will, by this ayre.

*Mat.* Indeed you haue absolute knowledge in the mistery, I haue heard sir.

*Bob.* Of whom? of whom I pray? *155*

*Mat.* Faith I haue heard it spoken of diuers, that you haue verie rare skill sir.

*Bob.* By heauen, no, not I, no skill in the earth: some small science, know my time, distance, or so, I haue profest it more for noblemen and gentlemens vse, then mine owne practise I assure you. Hostesse, *160*
lend vs another bedstaffe here quickly: looke you sir, exalt not your point aboue this state at any hand, and let your poyneard maintaine your defence thus: giue it the gentleman. So sir, come on, oh twine your bodie more about, that you may come to a more sweet comely gentlemanlike guard; so indifferent. Hollow your bodie more sir, *165*
thus: now stand fast on your left leg, note your distance, keep your due proportion of time: oh you disorder your point most vilely.

*Mat.* How is the bearing of it now sir?

*Bob.* Oh out of measure ill, a well experienced man would passe vpon you at pleasure. *170*

*Mat.* How meane you passe vpon me?

*Bob.* Why thus sir? make a thrust at me; come in vpon my time; controll your point, and make a full carriere at the bodie: the best practis'd gentlemen of the time terme it the *passado*, a most desperate thrust, belieue it.

*Mat.* Well, come sir. *175*

*Bob.* Why you do not manage your weapons with that facilitie and grace that you should doe, I haue no spirit to play with you, your dearth of iudgement makes you seeme tedious.

*Mat.* But one veny sir.

*S. 20.*

*Bob.* Fie veney, most grosse denomination, as euer I heard: oh the *180*
*stockado* while you liue Signior, note that. Come put on your cloake, and weele go to some priuate place where you are acquainted, some tauerne or so, & weele send for one of these fencers, where he shall breath you at my direction, and then ile teach you that tricke, you shall

kill him with it at the firste if you please: why ile learne you by the true iudgement of the eye, hand and foot, to controll any ma point in the world; Should your aduersary confront you with a pisto t'were nothing, you should (by the same rule) controll the bullet, mc certaine by *Phoebus*: vnles it were haile-shot: what mony haue y about you sir?

*Mat.* Faith I have not past two shillings, or so.

*Bob.* Tis somewhat with the least, but come, when we haue done, wee call vp Signior *Prospero;* perhaps we shal meet with *Coridon* his broth there. *Exeunt.*

## SCENA QVARTA.

*Enter Thorello, Giuliano, Piso.*

*Tho.* Piso, come hither: there lies a note within vpon my deske; here ta my key: it's no matter neither, where's the boy?

*Piso.* Within sir, in the warehouse.

*Thor.* Let him tell ouer that Spanish gold, and weigh it, and do you s the deliuerie of those wares to Signior *Bentiuole:* ile be there my selfe at the receipt of the money anon.

*Piso.* Verie good sir. *Exit Piso.*

*Tho.* Brother, did you see that same fellow there?

*Giu.* I, what of him?

*Tho.* He is e'ene the honestest faithfull seruant, that is this day in *Florence;* (I speake a proud word now) and one that I durst tru my life into his hands, I haue so strong opinion of his loue, if need wer

*Giu.* God send me neuer such need: but you said you had somewhat t tell me, what is't?

*Tho.* Faith brother, I am loath to vtter it,
*S. 21.* As fearing to abuse your patience,
But that I know your iudgement more direct,
Able to sway the nearest of affection.

*Giu.* Come, come, what needs this circumstance?

*Tho.* I will not say what honor I ascribe
Vnto your friendship, nor in what deare state
*I* hold your loue; let my continued zeale,
The constant and religious regard,
That *I* haue euer caried to your name,
My cariage with your sister, all contest
How much *I* stand affected to your house.

*Giu.* You are too tedious, come to the matter, come to the matter.

*Tho.* Then (without further ceremony) thus.
My brother *Prospero* (*I* know not how)
Of late is much declin'd from what he was, 30
And greatly alterd in his disposition.
When he came first to lodge here in my house,
Ne're trust me, if *I* was not proud of him:
Me thought he bare himselfe with such obseruance,
So true election and so faire a forme: 35
And (what was chiefe) it shewd not borrowed in him,
But all he did became him as his owne,
And seemd as perfect, proper, and innate,
Vnto the mind, as collor to the blood,
But now, his course is so irregular, 40
So loose affected, and depriu'd of grace,
And he himselfe withall so farre falne off
From his first place, that scarse no note remaines,
To tell mens iudgements where he lately stood;
Hee's growne a stranger to all due respect, 45
Forgetfull of his friends, and not content
To stale himselfe in all societies,
He makes my house as common as a *Mart*,
A *Theater*, a publike receptacle
For giddie humor, and diseased riot, 50
22. And there, (as in a Tauerne, or a stewes,)
He, and his wilde associates, spend their houres,
In repetition of lasciuious iests,
Sweare, leape, and dance, and reuell night by night,
Controll my seruants: and indeed what not? 55

*Giu.* Faith I know not what I should say to him: so God saue mee, I am eene at my wits end, I haue tolde him inough, one would thinke, if that would serue: well, he knowes what to trust to for me: let him spend, and spend, and domineere till his hart ake: & he get a peny more of me, Ile giue him this eare. 60

*Tho.* Nay good Brother haue patience.

*Giu.* S' blood, he mads me, I could eate my very flesh for anger: I marle you will not tell him of it, how he disquiets your house.

*Tho.* O there are diuers reasons to disswade me,
But would your selfe vouchsafe to trauaile in it, 65
(Though but with plaine, and easie circumstance,)
It would, both come much better to his sence,
And sauor lesse of griefe and discontent.
You are his elder brother, and that title
Confirmes and warrants your authoritie: 70
Which (seconded by your aspect) will breed
A kinde of duty in him, and regard.

Whereas, if I should intimate the least,
It would but adde contempt, to his neglect,
Heape worse on ill, reare a huge pile of hate, 75
That in the building, would come tottring downe,
And in her ruines, bury all our loue.
Nay more then this brother; (if I should speake)
He would be ready in the heate of passion,
To fill the eares of his familiars, 80
With oft reporting to them, what disgrace
And grosse disparagement, I had propos'd him.
And then would they straight back him, in opinion,
Make some loose comment vpon euery word,
And out of their distracted phantasies; 85
Contriue some slander, that should dwell with me.
*S. 23.* And what would that be thinke you? mary this,
They would giue out, (because my wife is fayre,
My selfe but lately married, and my sister
Heere soiourning a virgin in my house) 90
That I were iealous: nay, as sure as death,
Thus they would say: and how that I had wrongd
My brother purposely, thereby to finde
An apt pretext to banish them my house.

*Giu.* Masse perhaps so. 95

*Tho.* Brother they would beleeue it: so should I
(Like one of these penurious quack-saluers,)
But trie experiments vpon my selfe,
Open the gates vnto mine owne disgrace,
Lend bare-ribd enuie, oportunitie. 100
To stab my reputation, and good name.

*Enter Boba. and Matheo.*

*Mat.* I will speake to him.

*Bob.* Speake to him? away, by the life of *Pharoah* you shall not, you shall not do him that grace: the time of daye to you Gentleman: is Signior *Prospero* stirring? 105

*Giu.* How then? what should he doe?

*Bob.* Signior *Thorello,* is he within sir?

*Tho.* He came not to his lodging to night sir, I assure you.

*Giu.* Why do you heare? you.

*Bob.* This gentleman hath satisfied me, Ile talke to no Scauenger. 110

*Giu.* How Scauenger? stay sir stay. *Exeunt.*

---

97 saluers] slaluers

*Tho.* Nay Brother *Giuliano.*

*Giu.* S'blood stand you away, and you loue me.

*Tho.* You shall not follow him now I pray you,
Good faith you shall not. 115

*Giu.* Ha? Scauenger? well goe to, I say little, but, by this good day (God forgiue me I should sweare) if I put it vp so, say I am the rankest — that euer pist. S'blood and I swallowe this, Ile neere drawe my sworde in the sight of man againe while *I* liue; Ile sit in a Barne with Madge-owlet first, Scauenger? 'Hart and Ile goe neere to fill that huge 120 *S. 24.* | timbrell slop of yours with somewhat and I haue good lucke, your *Garagantua* breech cannot carry it away so.

*Tho.* Oh do not fret your selfe thus, neuer thinke on't.

*Giu.* These are my brothers consorts these, these are his *Cumrades,* his walking mates, hees a gallant, a *Caueliero* too, right hangman cut. 125 God let me not liue, and I could not finde in my hart to swinge the whole nest of them, one after another, and begin with him first, I am grieu'd it should be said he is my brother, and take these courses, well he shall heare on't, and that tightly too, and I liue Ifaith.

*Tho.* But brother, let your apprehension (then) 130
Runne in an easie current, not transported
With heady rashnes, or deuouring choller,
And rather carry a perswading spirit,
Whose powers will pearce more gently; and allure,
Th' imperfect thoughts you labour to reclaime, 135
To a more sodaine and resolu'd assent.

*Giu.* I, I, let me alone for that I warrant you. *Bell rings.*

*Tho.* How now? oh the bell rings to breakefast.
Brother *Giuliano*, I pray you go in and beare my wife company: Ile but giue order to my seruants for the dispatche of some busines 140 and come to you presently. *Exit Giul.*

*Enter Cob.*

What *Cob?* our maides will haue you by the back (I faith)
For comming so late this morning.

*Cob.* Perhaps so sir, take heede some body haue not them by the belly for walking so late in the euening. *Exit.* 145

*Tho.* Now (in good faith) my minde is somewhat easd,
Though not reposd in that securitie,
As I could wish; well I must be content,
How e're I set a face on't to the world,
Would I had lost this finger at a vente, 150
So *Prospero* had ne're lodg'd in my house,

Why't cannot be, where there is such resort
Of wanton gallants, and young reuellers,
That any woman should be honest long.
S. 25. I'st like, that factious beauty will preserue 155
The soueraigne state of chastitie vnscard,
When such strong motiues muster, and make head
Against her single peace? no, no: beware
When mutuall pleasure swayes the appetite,
And spirits of one kinde and qualitie 160
Do meete to parlee in the pride of blood.
Well (to be plaine) if I but thought, the time
Had answer'd their affections: all the world
Should not perswade me, but I were a cuckold.
Mary I hope they haue not got that start, 165
For opportunity hath balkt them yet,
And shall do still, while I haue eyes and eares
To attend the imposition of my hart.
My presence shall be as an Iron Barre,
Twixt the conspiring motions of desire, 170
Yea euery looke or glaunce mine eye obiects,
Shall checke occasion, as one doth his slaue,
When he forgets the limits of prescription.

*Enter Biancha, with Hesperida.*

*Bia.* Sister *Hesperida*, I pray you fetch downe the Rose water aboue in the closet: Sweete hart will you come in to break fast. *Exit Hesperida.* 175

*Tho.* And she haue ouer-heard me now?

*Bia.* I pray thee (good *Musse*) we stay for you.

*Tho.* By Christ I would not for a thousand crownes.

*Bia.* What ayle you sweete hart, are you not well, speake good *Musse.*

*Tho.* Troth my head akes extreamely on a suddaine. 180

*Bia.* Oh Iesu!

*Tho.* How now? what?

*Bia.* Good Lord how it burnes? *Musse* keepe you warme, good truth it is this new disease, there's a number are troubled withall: for Gods sake sweete heart, come in out of the ayre. 185

S. 26.

*Tho* How simple, and how subtill are her answeres?
A new disease, and many troubled with it.
Why true, she heard me all the world to nothing.

*Bia.* I pray thee good sweetheart come in; the ayre will do you harme in troth. 190

*Tho.* Ile come to you presently, it will away I hope.

*Bia.* Pray God it do. *Exit.*

*Tho.* A new disease? I know not, new or old,
But it may well be call'd poor mortals Plague;
For like a pestilence it doth infect 195
The houses of the braine: first it begins
Solely to worke vpon the fantasie,
Filling her seat with such pestiferous aire,
As soone corrupts the iudgement, and from thence,
Sends like contagion to the memorie, 200
Still each of other catching the infection,
Which as a searching vapor spreads it selfe
Confusedly through euery sensiue part,
Till not a thought or motion in the mind
Be free from the blacke poison of suspect. 205
Ah, but what error is it to know this,
And want the free election of the soule
In such extreames? well, I will once more striue,
(Euen in despight of hell) my selfe to be,
And shake this feauer off that thus shakes me. 210
*Exit.*

## ACTVS SECVNDVS,
## SCENA PRIMA.

*Enter Musco disguised like a soldier.*

*Musco.* S'blood, I cannot chuse but laugh to see my selfe translated thus, from a poore creature to a creator; for now must I create an intolerable sort of lies, or else my profession looses his grace, and yet the lie to a man of my coat, is as ominous as the *Fico*, oh sir, it holds for good policie to haue that outwardly in vilest estimation, that inwardly is 5 most deare to | vs: So much for my borrowed shape. Well, the troth is my maister intends to follow his sonne drie-foot to *Florence*, this morning: now I knowing of this conspiracie, and the rather to insinuate with my young master, (for so must wee that are blew waiters, or men of seruice doe, or else perhaps wee may weare motley at the 10 yeares end, and who weares motley you know:) I haue got me afore in this disguise, determining here to lie in ambuscado, & intercept him in the midway: if I can but get his cloake, his purse, his hat, nay any thing so I can stay his iourney, *Rex Regum*, I am made for euer ifaith: well, now must I practise to get the true garbe of one of 15 these *Launceknights:* my arme here, and my: Gods so, young master and his cousin.

[margin: ‹. 27.]

*Enter Lo. iu. and Step.*

*Lo. iu.* So sir, and how then?

*Step.* Gods foot, I haue lost my purse, I thinke.

*Lo. iu.* How? lost your purse? where? when had you it? 20

*Step.* *I* cannot tell, stay.

*Mus.* S'lid *I* am afeard they will know me, would *I* could get by them.

*Lo. iu.* What? haue you it?

*Step.* No, I thinke I was bewitcht, I.

*Lo. iu.* Nay do not weep, a poxe on it, hang it let it go. 25

*Step.* Oh it's here; nay and it had beene lost, *I* had not car'd but for a iet ring *Marina* sent me..

*Lo. iu.* A iet ring? oh the poesie, the poesie?

*Step.* Fine ifaith: *Though fancie sleepe, my loue is deepe:* meaning that though *I* did not fancie her, yet she loued mee dearely. 30

*Lo. iu.* Most excellent.

*Step.* And then I sent her another, and my poesie was; *The deeper the sweeter, Ile be iudg'd by Saint Peter.*

*Lo. iu.* How, by S. *Peter?* *I* do not conceiue that.

*Step.* Marrie, S. *Peter* to make vp the meeter. 35

*Lo. iu.* Well you are beholding to that Saint, he help't you at your need thanke him, thanke him.

*S. 28.*

*Mus.* I will venture, come what will: Gentlemen, please you chaunge a few crownes for a verie excellent good blade here; I am a poore gentleman, a soldier, one that (in the better state of my fortunes) scornd 40 so meane a refuge, but now its the humour of necessitie to haue it so: you seeme to be gentlemen well affected to martiall men, els I should rather die with silence, then liue with shame: how e're, vouchsafe to remember it is my want speakes, not my selfe: this condition agrees not with my spirit. 45

*Lo. iu.* Where hast thou seru'd?

*Mus.* May it please you Signior, in all the prouinces of *Bohemia, Hungaria, Dalmatia, Poland,* where not? I haue beene a poore seruitor by sea and land, any time this XIIII. yeares, and follow'd the fortunes of the best Commaunders in Christendome. I was twise shot at the taking 50 of *Aleppo,* once at the reliefe of *Vienna;* I haue beene at *America* in the galleyes thrise, where I was most dangerously shot in the head, through both the thighes, and yet being thus maim'd I am voide of maintenance, nothing left me but my scarres, the noted markes of my resolution. 55

*Step.* How will you sell this Rapier friend?

*Mus.* Faith Signior, I referre it to your owne iudgement; you are a gentleman, giue me what you please.

*Step.* True, I am a gentleman, I know that; but what though, I pray you say, what would you aske? 60

*Mus.* I assure you the blade may become the side of the best prince in *Europe*.

*Lo. iu.* I, with a veluet scabberd.

*Step.* Nay and't be mine it shall haue a veluet scabberd, that is flat, i'de not weare it as 'tis and you would giue me an angell. 65

*Mus.* At your pleasure Signior, nay it's a most pure *Toledo*.

*Step.* I had rather it were a *Spaniard:* but tell me, what shal I giue you for it? and it had a siluer hilt —

*Lo. iu.* Come, come, you shall not buy it; holde there's a shilling friend, take thy Rapier. 70

*Step.* Why but I will buy it now, because you say so: what | shall I go
S. *29.* without a rapier?

*Lo. iu.* You may buy one in the citie.

*Step.* Tut, ile buy this, so I will; tell me your lowest price.

*Lo. iu.* You shall not I say. 75

*Step.* By Gods lid, but I will, though I giue more then t'is worth.

*Lo. iu.* Come away, you are a foole.

*Step.* Friend, ile haue it for that word: follow me.

*Mus.* At your seruice Signior. *Exeunt.*

## SCENA SECVNDA.

*Enter Lorenzo senior.*

*Lore.* My labouring spirit being late opprest
With my sonnes follie, can embrace no rest,
Till it hath plotted by aduise and skill,
How to reduce him from affected will
To reasons manage; which while I intend, 5
My troubled soule beginnes to apprehend
A farther secret, and to meditate
Vpon the difference of mans estate:
Where is deciphered to true iudgements eye
A deep, conceald, and precious misterie. 10

Yet can I not but worthily admire
At natures art: who (when she did inspire
This heat of life) plac'd Reason (as a king)
Here in the head, to haue the marshalling
Of our affections: and with soueraigntie 15
To sway the state of our weake emperie.
But as in diuers commonwealthes we see,
The forme of gouernment to disagree:
Euen so in man who searcheth soone shal find
As much or more varietie of mind. 20
Some mens affections like a sullen wife,
Is with her husband reason still at strife.
Others (like proud Arch-traitors that rebell
Against their soueraigne) practise to expell
Their liege Lord Reason, and not shame to tread 25
Vpon his holy and annointed head.
But as that land or nation best doth thriue,
Which to smooth-fronted peace is most procliue,
So doth that mind, whose faire affections rang'd
By reasons rules, stand constant and vnchang'd, 30
Els, if the power of reason be not such,
Why do we attribute to him so much?
Or why are we obsequious to his law,
If he want spirit our affects to awe?
Oh no, I argue weakly, he is strong, ***Enter Musco.*** 35
Albeit my sonne haue done him too much wrong.

*Mus.* My master: nay faith haue at you: *I* am flesht now *I* haue sped so well: Gentleman, I beseech you respect the estate of a poor soldier; I am asham'd of this base course of life (God's my comfort) but extremitie prouokes me to 't, what remedie? 40

*Loren.* I haue not for you now.

*Mus.* By the faith I beare vnto God, gentleman, it is no ordinarie custome, but onely to preserue manhood. I protest to you, a man I haue bin, a man I may be, by your sweet bountie.

*Lor.* I pray thee good friend be satisfied. 45

*Mus.* Good Signior: by Jesu you may do the part of a kind gentleman, in lending a poore soldier the price of two cans of beere, a matter of small value, the king of heauen shall pay you, and I shall rest thankfull: sweet Signior.

*Loren.* Nay and you be so importunate — 50

*Mus.* Oh Lord sir, need wil haue his course: I was not made to this vile vse; well, the edge of the enemie could not haue abated me so much: it's hard when a man hath serued in his Princes cause and be thus.

Signior, let me deriue a small peece of siluer from you, it shall not be giuen in the course of time, by this good ground, I was faine to *55* pawne my rapier last night for a poore supper, I am a Pagan els: sweet Signior.

*Loren.* Beleeue me I am rapte with admiration,
To thinke a man of thy exterior presence,
Should (in the constitution of the mind) *60*
*S. 31.* Be so degenerate, infirme and base.
Art thou a man? and sham'st thou not to beg?
To practise such a seruile kinde of life?
Why were thy education ne're so meane,
Hauing thy limbes: a thousand fairer courses *65*
Offer themselues to thy election.
Nay there the warres might still supply thy wants,
Or seruice of some vertuous Gentleman,
Or honest labour; nay what can I name.
But would become thee better then to beg? *70*
But men of your condition feede on sloth,
As doth the *Scarabe* on the dung she breeds in,
Not caring how the temper of your spirits
Is eaten with the rust of idlenesse.
Now afore God, what e're he be, that should *75*
Releeue a person of thy qualitie,
While you insist in this loose desperate course,
I would esteeme the sinne not thine but his.

*Mus.* Faith signior, I would gladly finde some other course if so.

*Loren.* I, you'ld gladly finde it, but you will not seeke it. *80*

*Mus.* Alasse sir, where should a man seeke? in the warres, there's no assent by desart in these dayes, but: and for seruice would it were as soone purchast as wisht for (Gods my comfort) I know what I would say.

*Loren.* Whats tny name.

*Mus.* Please you: *Portensio.* *85*

*Loren.* *Portensio?*
Say that a man should entertaine thee now,
Would thou be honest, humble, iust and true.

*Mus.* Signior: by the place and honor of a souldier.

*Loren.* Nay, nay, I like not these affected othes; *90*
Speake plainly man: what thinkst thou of my words?

*Mus.* Nothing signior, but wish my fortunes were as happy as my seruice should be honest.

---

*63* a] a a

*Loren.* Well follow me, ile prooue thee, if thy deedes
Will cary a proportion to thy words. *Exit Lor*

*S. 32.*

*Mus.* Yes sir straight, ile but garter my hose; oh that my bellie hoopt now, for I am readie to burst with laughing. S'lid, was euer seene a foxe in yeares to betray himselfe thus? now shall possest of all his determinations, and consequently and my young m well hee is resolu'd to proue my honestie: faith and *I* am resolued to proue his patience: Oh I shall abuse him intollerablie: this small of seruice will bring him cleane out of loue with the soldier for It's no matter, let the world thinke me a bad counterfeit, if I c giue him the slip at an instant: why this is better then to haue his iourney by halfe, well ile follow him: oh how I long to be imployed. *Ex*

## SCENA TERTIA.

*Enter Prospero, Bobadilla, and Matheo.*

*Mat.* Yes faith sir, we were at your lodging to seeke you too.

*Pros.* Oh I came not there to night.

*Bob.* Your brother deliuered vs as much.

*Pros.* Who *Giuliano?*

*Bob.* *Giuliano?* Signior *Prospero*, I know not in what kinde you val me, but let me tell you this: as sure as God I do hold it so mucl of mine honor & reputation, if I should but cast the least regard such a dunghill of flesh; I protest to you (as I haue a soule tc saued) I ne're saw any gentlemanlike part in him: and there wei more men liuing vpon the face of the earth, I should not fanci him by *Phoebus.*

*Mat.* Troth nor I, he is of a rusticall cut, I know not how: he dotl carrie himselfe like a gentleman.

*Pros.* Oh Signior Matheo, that's a grace peculiar but to a few; *quos a amauit Iupiter.*

*Mat.* I vnderstand you sir.

*Enter Lorenzo iunior, and Step.*

*Pros.* No question you do sir: Lorenzo; now on my soule welcome; doest thou sweet raskall? my Genius? S'blood I shal loue *Apol* the mad Thespian girles the better while I liue for this; my villaine, now I see there's some spirit in | thee: Sirra these be the two I writ to thee of, nay what a drowsie humor is this now? doest thou not speake?

*S. 33.*

*Lo. Ju.* Oh you are a fine gallant, you sent me a rare letter.

*Pros.* Why was't not rare?

*Lo. Ju.* Yes ile be sworne I was ne're guiltie of reading the like, match 25 it in all *Plinies* familiar Epistles, and ile haue my iudgement burnd in the eare for a rogue, make much of thy vaine, for it is inimitable. But I marle what Camell it was, that had the cariage of it? for doubtlesse he was no ordinarie beast that brought it.

*Pros.* Why? 30

*Lo. Ju.* Why sayest thou? why doest thou thinke that any reasonable creature, especially in the morning, (the sober time of the day too) would haue taine my father for me?

*Pros.* S'blood you iest I hope?

*Lo. Ju.* Indeed the best vse we can turn it too, is to make a iest on't 35 now: but ile assure you, my father had the prouing of your copy, some howre before I saw it.

*Pros.* What a dull slaue was this? But sirrah what sayd he to it yfaith?

*Lo. Ju.* Nay I know not what he said. But I haue a shrewd gesse what he thought. 40

*Pro.* What? what?

*Lo. Ju.* Mary that thou art a damn'd dissolute villaine, And *I* some graine or two better, in keeping thee company.

*Pros.* Tut that thought is like the Moone in the last quarter, twill change shortly: but sirrha, *I* pray thee be acquainted with my two *Zanies* 45 heere, thou wilt take exceeding pleasure in them if thou hearst them once, but what strange peece of silence is this? the signe of the dumbe man?

*Lo. Ju.* Oh sir a kinsman of mine, one that may make our Musique the fuller and he please, he hath his humour sir.

*Pros.* Oh what ist? what ist? 50

*Lo. Ju.* Nay: ile neyther do thy iudgement, nor his folly that wrong, as to prepare thy apprehension: ile leaue him to the mercy of the time, if you can take him: so.

*S. 34.*

*Pros.* Well signior *Bobadilla:* signior *Matheo*: I pray you know this Gentleman here, he is a friend of mine, & one that will wel deserue 55 your affection, I know not your name signior, but I shalbe glad of any good occasion, to be more familiar with you.

*Step.* My name is signior *Stephano*, sir, I am this Gentlemans cousin, sir his father is mine vnckle; sir, I am somewhat melancholie, but you shall commaund me sir, in whatsoeuer is incident to a Gentleman. 60

*Bob.* Signior, I must tell you this, I am a generall man, embrace it as a most high fauour, for (by the host of Egypt) but that I conceiue you, to be a Gentleman of some parts, I loue few words: you haue wit: imagine.

*Step.* I truely sir, I am mightily giuen to melancholy. 65

*Mat.* Oh Lord sir, it's your only best humor sir, your true melancholy, breedes your perfect fine wit sir: I am melancholie my selfe diuers times sir, and then do I no more but take your pen and paper presently, and write you your halfe score or your dozen of sonnets at a sitting.

*Lo. iu.* Masse then he vtters them by the grosse. 70

*Step.* Truely sir and I loue such things out of measure.

*Lo. iu.* I faith, as well as in measure.

*Mat.* Why I pray you signior, make vse of my studie, it's at your seruice.

*Step.* I thanke you sir, I shalbe bolde I warrant you, haue you a close stoole there? 75

*Mat.* Faith sir, I haue some papers there, toyes of mine owne doing at idle houres, that you 'le say there's some sparkes of wit in them, when you shall see them.

*Prosp.* Would they were kindled once, and a good fire made, I might see selfe loue burnd for her heresie. 80

*Step.* Cousin, is it well? am I melancholie inough?

*Lo. iu.* Oh I, excellent.

*Prosp.* Signior *Bobadilla?* why muse you so?

*Lo. iu.* He is melancholy too.

*Bob.* Faith sir, I was thinking of a most honorable piece of seruice 85 was perform'd to morow; being S. *Marks* day: shalbe some tẽ years.

*Lo. iu.* In what place was that seruice, I pray you sir?

*S. 35.*

*Bob.* Why, at the beleagring of *Ghibelletto*, where, in lesse then two houres, seuen hundred resolute gentlemen, as any were in *Europe*, lost their liues vpon the breach: ile tell you gentlemen, it was the first, 90 but the best leaugre that euer I beheld with these eyes, except the taking in of *Tortosa* last yeer by the *Genowayes*, but that (of all other) was the most fatall & dangerous exploit, that euer I was rang'd in, since I first bore armes before the face of the enemy, as *I* am a gentleman and a souldier. 95

*Step.* So, I had as liefe as an angell I could sweare as well as that gentleman.

*Lo. iu.* Then you were a seruitor at both it seemes.

*Bob.* Oh Lord sir: by ***Phaeton*** I was the first man that entred the breach, and had I not effected it with resolution, I had bene slaine if I had *100* had a million of liues.

*Lo. iu.* Indeed sir?

*Step.* Nay & you heard him discourse you would say so: how like you him?

*Bob.* I assure you (vpon my saluation) 'tis true, and your selfe shall confesse. *105*

*Prosp.* You must bring him to the racke first.

*Bob.* Obserue me iudicially sweet signior: they had planted me a demy culuering, iust in the mouth of the breach; now sir (as we were to ascend) their master gunner (a man of no meane skill and courage, you must thinke) confronts me with his Linstock ready to giue fire; I spying *110* his intendement, discharg'd my Petrinell in his bosome, and with this instrument my poore Rapier, ran violently vpon the ***Moores*** that guarded the ordinance, and put them pell-mell to the sword.

*Pros.* To the sword? to the Rapier signior.

*Lo. iu.* Oh it was a good figure obseru'd sir: but did you all this signior *115* without hurting your blade.

*Bob.* Without any impeach on the earth: you shall perceiue sir, it is the most fortunate weapon, that euer rid on a poore gentlemans thigh: shall I tell you sir, you talke of ***Moreglay***, ***Excaliber***, ***Durindana***, or so: tut, I lend no credit to that is reported of them, I know the vertue *120* of mine owne, and therefore I dare the boldlier maintaine it.

*S. 36.*

*Step.* I marle whether it be a *Toledo* or no?

*Bob.* A most perfect *Toledo*, I assure you signior.

*Step.* I haue a countriman of his here.

*Mat.* Pray you let's see sir: yes faith it is. *125*

*Bob.* This a *Toledo?* pish.

*Step.* Why do you pish signior?

*Bob.* A Fleming by *Phœbus*, ile buy them for a guilder a peece and ile haue a thousand of them.

*Lo. iu.* How say you cousin, I told you thus much. *130*

*Pros.* Where bought you it signior?

*Step.* Of a scurny rogue Souldier, a pox of God on him, he swore it was a *Toledo*.

*Bob.* A prouant Rapier, no better.

*Mat.* Masse I thinke it be indeed. 135

*Lo. iu.* Tut now its too late to looke on it, put it vp, put it vp.

*Step.* Well I will not put it vp, but by Gods foote, and ere I meete him —

*Pros.* Oh it is past remedie now sir, you must haue patience.

*Step.* Horson conny-catching Raskall; oh I could eate the very hilts for anger.

*Lo. iu.* A signe you haue a good Ostrich stomack Cousin. 140

*Step.* A stomack? would I had him here, you should see and I had a stomacke.

*Pros.* It's better as 'tis: come gentlemen shall we goe?

*Enter Musco.*

*Lo. iu.* A miracle cousin, looke here, looke here.

*Step.* Oh, Gods lid, by your leaue, do you know me sir. 145

*Mus.* I sir, I know you by sight.

*Step.* You sold me a Rapier, did you not?

*Mus.* Yes marry did I sir.

*Step.* You said it was a *Toledo* ha?

*Mus.* True I did so. 150

*Step.* But it is none.

*Mus.* No sir, I confesse it, is is none.

*Step.* Gentlemen beare witnesse, he has confest it. By Gods lid, and you had not confest it —

S. 37.

*Lo. iu.* Oh cousin, forbeare, forbeare. 155

*Step.* Nay I haue done cousin.

*Pros.* Why you haue done like a Gentleman, he has confest it, what would you more?

*Lo. iu.* Sirra how doost thou like him.

*Pros.* Oh its a pretious good foole, make much on him: *I* can compare 160 him to nothing more happely, then a Barbers virginals; for euery one may play vpon him.

*Mus.* Gentleman, shall I intreat a word with you?

*Lo. iu.* With all my heart sir, you haue not another *Toledo* to sell, haue yee?

*Mus.* You are pleasant, your name is signior *Lorenzo* as I take it. 165

*Lo. iu.* You are in the right: S'bloud he meanes to catechize me *I* thinke.

*Mus.* No sir, I leaue that to the Curate, I am none of that coate.

*Lo. iu.* And yet of as bare a coate; well, say sir.

*Mus.* Faith signior, I am but a seruant to God *Mars* extraordinarie, and indeed (this brasse varnish being washt off, and three or foure 170 other tricks sublated) I appeare yours in reuersion, after the decease of your good father, *Musco.*

*Lo. iu.* *Musco,* s'bloud what winde hath blowne thee hither in this shape.

*Mus.* Your Easterly winde sir, the same that blew your father hither.

*Lo. iu.* My father? 175

*Mus.* Nay neuer start, it's true, he is come to towne of purpose to seeke you.

*Lo. iu.* Sirra *Prospero:* what shall we do sirra, my father is come to the city.

*Pros.* Thy father: where is he?

*Mus.* At a Gentlemans house yonder by Saint *Anthonies,* where he but stayes my returne; and then — 180

*Pros.* Who's this? *Musco?*

*Mus.* The same sir.

*Pros.* Why how comst thou trans-muted thus?

*Mus.* Faith a deuise, a deuise, nay for the loue of God, stand | not here
S. 38. Gentlemen, house your selues and ile tell you all. 185

*Lo. iu.* But art thou sure he will stay thy returne?

*Mus.* Do I liue sir? what a question is that?

*Pros.* Well wee'le prorogue his expectation a little: *Musco* thou shalt go with vs: Come on Gentlemen: nay I pray thee (good raskall) droope not, s'hart and our wits be so gowty, that one old plodding braine can 190 outstrip vs all. Lord I beseech thee, may they lie and starue in some miserable spittle, where they may neuer see the face of any true spirit againe, but bee perpetually haunted with some *church-yard Hobgoblin* in *seculo seculorum.*

*Mus.* Amen, Amen. 195

*Exeunt.*

## ACTVS TERTIVS.
## SCENA PRIMA.

*Enter Thorello, and Piso.*

He will expect you sir within this halfe houre.

Why what's a clocke?

New striken ten.

Hath he the money ready, can you tell?

Yes sir, *Baptista* brought it yesternight. 5

Oh that's well; fetch me my cloacke. *Exit Piso.*
Stay, let me see; an hower to goe and come,
I that will be the least: and then 'twill be
An houre, before *I* can dispatch with him;
Or very neare: well, I will say two houres; 10
Two houres? ha? things neuer drempt of yet
May be contriu'd, I and effected too,
In two houres absence: well I will not go
Two houres; no fleering opportunity
I will not giue your trecherie that scope. 15
Who will not iudge him worthy to be robd,
That sets his doores wide open to a theefe,
And shewes the felon, where his treasure lyes?
Againe, what earthy spirit but will attempt
To taste the fruite of beauties golden tree, 20
When leaden sleepe seales vp the dragons eyes?
Oh beauty is a *Proiect* of some power,
Chiefely when oportunitie attends her:
She will infuse true motion in a stone,
Put glowing fire in an Icie soule, 25
Stuffe peasants bosoms with proud *Cæsars* spleene,
Powre rich deuice into an empty braine:
Bring youth to follies gate: there traine him in,
And after all, extenuate his sinne.
Well, I will not go, *I* am resolu'd for that. 30
Goe cary it againe, yet stay: yet do too,
*I* will deferre it till some other time.

*Enter Piso.*

Sir, signior *Platano* wil meet you there with the bond.

That's true: by Jesu I had cleane forgot it.

I must goe, what's a clocke? 35

Past ten sir.

*Tho.* 'Hart, then will *Prospero* presently be here too,
With one or other of his loose consorts.
I am a Jew, if I know what to say,
What course to take, or which way to resolue. 40
My braine (me thinkes) is like an hower-glasse,
And my imaginations like the sands,
Runne dribling foorth to fill the mouth of time,
Still chaung'd with turning in the ventricle.
What were I best to doe? it shalbe so. 45
Nay *I* dare build vpon his secrecie: *Piso.*

*Piso.* Sir.

*Tho.* Yet now I haue bethought me to, I wil not.
Is *Cob* within?

*Pis.* I thinke he be sir. 50

*Tho.* But hee'le prate too, there's no talke of him.
No, there were no course vpon the earth to this,
If I durst trust him; tut I were secure
But there's the question now, if he should prooue,
*S. 40.* *Rimarum plenus*, then s'blood I were *Rookt*. 55
The state that he hath stood in till this present,
Doth promise no such change: what should I feare then?
Well, come what will, ile tempt my fortune once.
*Piso*, thou mayest deceiue mee, but I thinke thou louest mee *Piso*.

*Piso.* Sir, if a seruants zeale and humble duetie may bee term'd loue, 60
you are possest of it.

*Tho.* I haue a matter to impart to thee, but thou must be secret, *Piso*.

*Pis.* Sir for that —

*Tho.* Nay heare me man; thinke I esteeme thee well,
To let thee in thus to my priuate thoughts; 65
*Piso*, it is a thing, sits neerer to my crest,
Then thou art ware of: if thou shouldst reueale it —

*Pis.* Reueale it sir?

*Tho.* Nay, I do not think thou wouldst, but if thou shouldst:

*Pis.* Sir, then I were a villaine: 70
Disclaime in me for euer if I do.

*Tho.* He will not sweare: he has some meaning sure,
Else (being vrg'd so much) how should he choose,
But lend an oath to all this protestation?
He is no puritane, that I am certaine of. 75

What should *I* thinke of it? vrge him againe,
And in some other forme: I will do so.
Well *Piso*, thou hast sworne not to disclose; I you did sweare!

*Pis.* Not yet sir, but I will, so please you.

*Tho.* Nay I dare take thy word.
But if thou wilt sweare; do as you thinke good,
*I* am resolu'd without such circumstance.

*Pis.* By my soules safetie sir I here protest,
My tongue shall ne're take knowledge of a word,
Deliuer'd me in compasse of your trust.

*Tho.* Enough, enough, these ceremonies need not,
I know thy faith to be as firme as brasse.
*Piso* come hither: nay we must be close
In managing these actions: So it is,
(Now he ha's sworne I dare the safelier speake;)
*S. 41.* I haue of late by diuers obseruations —
But whether his oath be lawfull yea, or no, ha?
I will aske counsel ere I do proceed:
*Piso*, it will be now too long to stay,
Wee'le spie some fitter time soone, or to morrow.

*Pis.* At your pleasure sir.

*Tho.* I pray you search the bookes gainst I returne
For the receipts twixt me and *Platano*.

*Pis.* I will sir.

*Tho.* And heare you: if my brother *Prospero*
Chance to bring hither any gentlemen
Ere I come backe: let one straight bring me word.

*Pis.* Very well sir.

*Tho.* Forget it not, nor be not you out of the way.

*Pis.* I will not sir.

*Tho.* Or whether he come or no, if any other
Stranger or els? faile not to send me word.

*Pis.* Yes sir.

*Tho.* Haue care I pray you and remember it.

*Pis.* I warrant you sir.

*Tho.* But *Piso*, this is not the secret I told thee of.

*Pis.* No sir, *I* suppose so.

*Tho.* Nay beleeue me it is not.

*Pis.* *I* do beleeue you sir.

*Tho.* By heauen it is not, that's enough. *115*
Marrie, *I* would not thou shouldst vtter it to any creature liuing,
Yet *I* care not.
Well, *I* must hence: *Piso* conceiue thus much,
No ordinarie person could haue drawne
So deepe a secret from me; *I* meane not this, *120*
But that *I* haue to tell thee: this is nothing, this.
*Piso*, remember, silence, buried here:
No greater hell then to be slaue to feare. *Exit Tho.*

*Pis.* *Piso*, remember, silence, buried here:
Whence should this flow of passion (trow) take head? ha? *125*
Faith ile dreame no longer of this running humor,
*S. 42.* For feare I sinke, the violence of the streame
Alreadie hath transported me so farre,
That I can feele no ground at all: but soft *Enter Cob.*
Oh it's our waterbearer: somewhat ha's crost him now. *130*

*Cob.* Fasting dayes: what tell you me of your fasting dayes? would they were all on a light fire for mee: they say the world shall be consum'd with fire and brimstone in the latter day: but I would we had these ember weekes, and these villanous fridaies burnt in the meane time, and then —

*Pis.* Why how now *Cob*, what moues thee to this choller? ha? *135*

*Cob.* Coller sir? swounds I scorne your coller, I sir am no colliers horse sir, neuer ride me with your coller, and you doe, ile shew you a iades tricke.

*Pis.* Oh you 'le slip your head out of the coller: why *Cob* you mistake me.

*Cob.* Nay I haue my rewme, and I be angrie as well as another, sir.

*Pis.* Thy rewme, thy humor man, thou mistakest. *140*

*Cob.* Humor? macke, I thinke it bee so indeed: what is this humor? it's some rare thing I warrant.

*Piso.* Marrie ile tell thee what it is (as tis generally receiued in these daies) it is a monster bred in a man by selfe loue, and affectation, and fed by folly. *145*

*Cob.* How? must it be fed?

*Pis.* Oh I, humor is nothing if it be not fed, why, didst thou neuer heare of that? it's a common phrase, *Feed my humor.*

*Cob.* Ile none on it: humor, auaunt, I know you not, be gon. Let who will make hungry meales for you, it shall not bee I: Feed you quoth 150 he? s'blood I haue much adoe to feed my self, especially on these leane rascall daies too, and't had beene any other day but a fasting day: a plague on them all for mee: by this light one might haue done God good seruice and haue drown'd them al in the floud two or three hundred thousand yeares ago, oh I do stomacke them hugely: I haue a 155 mawe now, and't were for sir Beuisses horse.

*S. 43.*

*Pis.* Nay, but I pray thee Cob, what makes thee so out of loue with fasting daies?

*Cob.* Marrie that, that will make any man out of loue with them, *I* thinke: their bad conditions and you wil needs know: First, they are of a 160 Flemmish breed I am sure on't for they rauẽ vp more butter then all the daies of the weeke beside: next, they stinke of fish miserably: Thirdly, they'le keep a man deuoutly hungry all day, & at night send him supperlesse to bed.

*Pis.* Indeed these are faults *Cob.* 165

*Cob.* Nay and this were all, 'twere something, but they are the onely knowne enemies to my generation. A fasting day no sooner comes, but my lineage goes to racke, poore Cobbes they smoake for it, they melt in passion and your maides too know this, and yet would haue me turne *Hannibal,* and eat my owne fish & blood: my princely couze, feare 170 nothing: I haue not the heart to deuoure you, and I might bee made as rich as Golias: oh that I had roome for my teares, I could weep salt water enough now to preserue the liues of ten thousand of my kin: but I may curse none but these filthy Almanacks, for and't were not for them, these daies of persecution would ne're bee knowne, Ile be hang'd 175 and some Fishmongers sonne doe not make on' them, and puts in more fasting daies then hee should doe, because he would vtter his fathers dried stockfish.

*Pis.* S'oule peace, thou'lt be beaten like a stockfish else: here is Signior *Matheo.* Now must I looke out for a messenger to my *Master.* *Exeunt Cob & Piso.*

*Enter Matheo, Prospero, Lo. iunior, Bobadilla,* 180 *Stephano, Musco.*

## SCENA SECVNDA.

*Pros.* Beshrew me, but it was an absolute good iest, and exceedingly well caried.

*Lo. iu.* I and our ignorance maintained it as well, did it not?

*Pros.* Yes faith, but was't possible thou should'st not know him?

---

4 know] knw

*Lo. iu.* Fore God not I, and I might haue beene ioind patten with one 5
of the nine worthies for knowing him. S'blood man, he had so writhen
*S. 44.* himselfe into the habit of one your poore | *Disparuiew's* here, your
decaied, ruinous, worme-eaten gentlemen of the round, such as haue
vowed to sit on the skirts of the city, let your Prouost & his half
dozen of halberders do what they can; and haue translated begging 10
out of the olde hackney pace, to a fine easy amble, and made it runne
as smooth of the toung, as a shoue-groat shilling, into the likenes of
one of these leane *Pirgo's* had hee moulded himselfe so perfectly, obseruing
euerie tricke of their action, as varying the accent: swearing with an
*Emphasis.* Indeed all with so speciall and exquisite a grace, that 15
(hadst thou seene him) thou wouldst haue sworne he might haue beene
the Tamberlaine, or the Agamemnon on the rout.

*Pros.* Why Musco: who would haue thought thou hadst beene such a gallant?

*Lo. iu.* I cannot tell, but (vnles a man had iuggled begging all his life time,
and beene a weauer of phrases from his infancie, for the apparrelling 20
of it) I thinke the world cannot produce his Riuall.

*Pros.* Where got'st thou this coat I marl'e.

*Mus.* Faith sir, I had it of one of the deuils neere kinsmen, a Broker.

*Pros.* That cannot be, if the prouerbe hold, a craftie knaue needs no broker.

*Mus.* True sir, but I need a broker, *Ergo* no crafty knaue. 25

*Pros.* Well put off, well put off.

*Lo. iu.* Tut, he ha's more of these shifts.

*Mus.* And yet where *I* haue one, the broker ha's ten sir.

*Enter Piso.*

*Piso.* Francisco: Martino: ne're a one to bee found now, what a spite's this?

*Pros.* How now *Piso?* is my brother within? 30

*Pis.* No sir, my master went forth e'ene now: but Signior *Giuliano* is within.
*Cob*, what *Cob:* is he gone too?

*Pros.* Whither went thy master? *Piso* canst thou tell?

*Piso.* *I* know not, to Doctor *Clements*, *I* thinke sir. *Cob.*

*S. 45.* *Exit Piso.*

*Lo. iu.* Doctor *Clement*, what's he? I haue heard much speech of him. 35

*Pros.* Why, doest thou not know him? he is the *Gonfalionere* of the state
here, an excellent rare ciuilian, and a great scholler, but the onely mad
merry olde fellow in Europe: I shewed him you the other day.

*Lo. iu.* Oh I remember him now; Good faith, and he hath a very strang presence methinkes, it shewes as if he stoode out of the ranke from other men. I haue heard many of his iests in Padua: they say he wi commit a man for taking the wall of his horse.

*Pros.* I or wearing his cloake of one shoulder, or any thing indeede, if come in the way of his humor.

*Pis.* *Gasper, Martino, Cob:* S'hart, where should they be trow?

*Enter Piso.*

*Bob.* Signior *Thorello's* man, I pray thee vouchsafe vs the lighting c this match.

*Pis.* A pox on your match, no time but now to vouchsafe? *Francisc* *Cob.* *Exit.*

*Bob.* Body of me: here's the remainder of seuen pound, since yesterday was seuennight. It's your right *Trinidado:* did you neuer take an signior?

*Step.* No truly sir? but ile learne to take it now, since you commend it s

*Bob.* Signior beleeue me, (vpon my relation) for what I tel you, the worl shall not improue. I haue been in the Indies (where this herbe growes) where neither my selfe, nor a dozen Gentlemen more (of m knowledge) haue receiued the taste of any other nutriment, in the worl for the space of one and twentie weekes, but Tobacco onely. Therefo it cannot be but 'tis most diuine. Further, take it in the nature, in th true kinde so, it makes an Antidote, that (had you taken the most deadly poysonous simple in all Florence, it should expell it and clarif you, with as much ease, as I speak. And for your greene wound, yo *Balsamum*, and your — are all meere gulleries, and trash to it especiall your *Trinidado*: your *Newcotian* is good too: I | could say what I kno of the vertue of it, for the exposing of rewmes, raw humors, crudities, obstructions, with a thousand of this kind; but I professe m selfe no quacke-saluer: only thus much: by *Hercules* I doe holde i and will affirme it (before any Prince in Europe) to be the most soue aigne, and pretious herbe, that euer the earth tendred to the vse of ma

S. 46.

*Lo. iu.* Oh this speech would haue done rare in a pothecaries mouth.

*Pis.* I: close by Saint *Anthonies*: Doctor *Clements*.

*Enter Piso and Cob.*

*Cob.* Oh, Oh.

*Bob.* Where's the match I gaue thee?

*Pis.* S'blood would his match, and he, and pipe, and all were at Sanc Domingo. *Exit.*

*Cob.* By gods deynes: I marle what pleasure or felicitie they haue in taking this rogish Tabacco: it's good for nothing but to choake a man, and fill him full of smoake, and imbers: there were foure died out of one house last weeke with taking of it, and two more the bell went for yester-night, one of them (they say) will ne're scape it, he voyded a *80* bushell of soote yester-day, vpward and downeward. By the stockes; and there were no wiser men then I, I'ld haue it present death, man or woman, that should but deale with a Tabacco pipe; why, it will stifle them all in the'nd as many as vse it; it's little better then rats bane.

*Enter Piso.*

*All.* Oh' good signior; hold, hold. *85*

*Bob.* You base cullion, you.

*Pis.* Sir, here's your match; come thou must needes be talking too.

*Cob.* Nay he wil not meddle with his match I warrant you: well it shall be a deere beating, and I liue.

*Bob.* Doe you prate? *90*

*Lo. iu.* Nay good signior, will you regard the humor of a foole? away knaue.

*Pros.* *Piso* get him away. *Exit Piso, and Cob.*

*Bob.* A horson filthy slaue, a turd, an excrement. Body of | *Cesar*, but that I scorne to let forth so meane a spirit, i'ld haue stab'd him to the earth.

*Pros.* Mary God forbid sir. *95*

*Bob.* By this faire heauen I would haue done it.

*Step.* Oh he sweares admirably: (by this faire heauen:) Body of *Cesar:* I shall neuer do it, sure (vpon my saluation) no I haue not the right grace.

*Mat.* Signior will you any? By this ayre the most diuine Tabacco as euer I drunke. *100*

*Lo. iu.* I thanke you sir.

*Step.* Oh this Gentleman doth it rarely too, but nothing like the other. By this ayre, as I am a Gentleman: by *Phoebus.*

*Exit Bob. and Mat.*

*Mus.* Master glaunce, glaunce: Signior *Prospero.*

*Step.* As I haue a soule to be saued, I doe protest; *105*

*Pros.* That you are a foole.

*Lo. iu.* Cousin will you any Tabacco?

*Step.* I sir: vpon my saluation.

*Lo. iu.* How now cousin?

*Step.* I protest, as I am a Gentleman, but no souldier indeede. 110

*Pros.* No signior, as I remember you seru'd on a great horse, last generall muster.

*Step.* I sir that's true: cousin may I sweare as I am a souldier, by that?

*Lo. iu.* Oh yes, that you may.

*Step.* Then as I am a Gentleman, and a souldier, it is diuine Tabacco. 115

*Pros.* But soft, where's signior *Matheo?* gone?

*Mus.* No sir, they went in here.

*Pros.* O let's follow them: signior *Matheo* is gone to salute his mistresse, sirra now thou shalt heare some of his verses, for he neuer comes hither without some shreds of poetrie: Come signior *Stephano*, 120 *Musco.*

*Step.* *Musco?* where? is this *Musco?*

*Lo. iu.* I, but peace cousin, no words of it at any hand.

S. 48.

*Step.* Not I by this faire heauen, as I haue a soule to be saued, by *Phœbus*.

*Pros.* Oh rare! your cousins discourse is simply suted, all in oathes. 12[illegible]

*Lo. iu.* I, he lacks nothing but a little light stuffe, to draw them out withal and he were rarely fitted to the time.

*Exeunt.*

## ACTVS TERTIVS, SCENA TERTIA

*Enter Thorello with Cob.*

*Tho.* Ha, how many are there, sayest thou?

*Cob.* Marry sir, your brother, Signior *Prospero.*

*Tho.* Tut, beside him: what strangers are there man?

*Cob.* Strangers? let me see, one, two; masse I know not well there's so many. 5

*Tho.* How? so many?

*Cob.* I, there's some fiue or sixe of them at the most.

*Tho.* A swarme a swarme,
Spight of the Deuill, how they sting my heart!
How long hast thou beene comming hither *Cob?* 10

*Cob.* But a little while sir.

*Tho.* Didst thou come running?

*Cob.* No sir.

*Tho.* Tut, then I am familiar with thy haste.
Bane to my fortunes: what meant *I* to marrie? 15
I that before was rankt in such content,
My mind attir'd in smoothe silken peace,
Being free master of mine owne free thoughts,
And now become a slaue? what, neuer sigh,
Be of good cheare man: for thou art a cuckold. 20
'Tis done, 'tis done: nay when such flowing store,
Plentie it selfe fals in my wiues lappe,
The *Cornu-copiæ* will be mine I know. But *Cob*,
What entertainment had they? I am sure
My sister and my wife would bid them welcome, ha? 25

*Cob.* Like ynough: yet I heard not a word of welcome.

*Tho.* No, their lips were seal'd with kisses, and the voice
*S. 49.* Drown'd in a flood of ioy at their arriuall,
Had lost her motion, state and facultie.
*Cob*, which of them was't that first kist my wife? 30
(My sister I should say) my wife, alas,
I feare not her: ha? who was it sayst thou?

*Cob.* By my troth sir, will you haue the truth of it?

*Tho.* Oh I good *Cob:* I pray thee.

*Cob.* God's my iudge, I saw no body to be kist, vnlesse they would 35
haue kist the post, in the middle of the warehouse; for there *I* left
them all, at their Tabacco with a poxe.

*Tho.* How? were they not gone in then e're thou cam'st?

*Cob.* Oh no sir.

*Tho.* Spite of the Deuill, what do I stay here then? *Cob*, follow 40
me. *Exit Tho.*

*Cob.* Nay, soft and faire, I haue egges on the spit; I cannot go yet sir:
now am I for some diuers reasons hammering, hammering reuenge: oh
for three or foure gallons of vineger, to sharpen my wits: Reuenge,
vineger reuenge, russet reuenge; nay, and hee had not lyne in my 45
house, t'would neuer haue greeu'd me; but being my guest, one that
ile bee sworne, my wife ha's lent him her smocke off her backe, while
his owne shirt has beene at washing: pawnd her neckerchers for cleane
bands for him: sold almost all my platters to buy him Tabacco; and yet
to see an ingratitude wretch: strike his host; well I hope to raise 50
vp an host of furies for't: here comes M. Doctor.

---

48 has] ha

*Enter Doctor Clement, Lorenzo sen. Peto.*

*Clem.* What's Signior *Thorello* gone?

*Pet.* I sir.

*Clem.* Hart of me, what made him leaue vs so abruptly? How n what make you here? what wold you haue, ha?

*Cob.* And't please your worship, I am a poore neighbour of your

*Clem.* A neighbour of mine, knaue?

*Cob.* I sir, at the signe of the water-tankerd, hard by the green I haue paide scot and lotte there any time this eighteene year

*S. 50.*

*Clem.* What, at the greene lattice?

*Cob.* No sir: to the parish: mary I haue seldome scap't scot fr lattice.

*Clem.* So: but what busines hath my neighbour?

*Cob.* And't like your worship, I am come to craue the peace worship.

*Clem.* Of me, knaue? peace of me, knaue? did I e're hurt the euer threaten thee? or wrong thee? ha?

*Cob.* No god's my comfort, I meane your worships warrant, for hath wrong'd me sir: his armes are at too much libertie, I wo haue them bound to a treatie of peace, and I could by any m compasse it.

*Loren.* Why, doest thou goe in danger of thy life for him?

*Cob.* No sir; but I goe in danger of my death euery houre by his and I die within a twelue-moneth and a day, I may sweare, lawes of the land, that he kil'd me.

*Clem.* How, how knaue? sweare he kil'd thee? what pretext? wh hast thou for that?

*Cob.* Mary sir: both blacke and blew, colour ynough, I warrant yo it here to shew your worship.

*Clem.* What is he, that gaue you this sirra?

*Cob.* A Gentleman in the citie sir.

*Clem.* A Gentleman? what call you him?

*Cob.* Signior *Bobadilla.*

*Clem.* Good: But wherefore did he beate you sirra? how began th twixt you? ha: speake truly knaue, I aduise you.

Cob. Marry sir, because I spake against their vagrant Tabacco, as I came by them: for nothing else.

Clem. Ha, you speake against Tabacco? *Peto*, his name.

Pet. What's your name sirra?

Cob. *Oliuer Cob*, sir set *Oliuer Cob*, sir. 90

Clem. Tell *Oliuer Cob* he shall goe to the iayle.

Pet. *Oliuer Cob*, master Doctor sayes you shall go to the iayle.

Cob. Oh I beseech your worship for gods loue, deare master Doctor.

Clem. Nay gods pretious: and such drunken knaues as you are come to dispute of Tabacco once; I haue done: away with him. 95

Cob. Oh good master Doctor, sweete Gentleman.

Lore. Sweete *Oliuer*, would I could doe thee any good; master Doctor let me intreat sir.

Clem. What? a tankard-bearer, a thread-bare rascall, a begger, a slaue that neuer drunke out of better thē pispot mettle in his life, and he to 100 depraue, and abuse the vertue of an herbe, so generally receyu'd in the courts of princes, the chambers of nobles, the bowers of sweete Ladies, the cabbins of souldiers: *Peto* away with him, by gods passion, I say, goe too.

Cob. Deare master Doctor. 105

Loren. Alasse poore *Oliuer*.

Clem. *Peto:* I: and make him a warrant, he shall not goe, I but feare the knaue.

Cob. O diuine Doctor, thankes noble Doctor, most dainty Doctor, delicious Doctor. *Exeunt Peto with Cob.* 110

Clem. Signior *Lorenzo:* Gods pitty man.
Be merry, be merry, leaue these dumpes.

Loren. Troth would I could sir: but enforced mirth
(In my weake iudgement) ha's no happy birth.
The minde, being once a prisoner vnto cares, 115
The more it dreames on ioy, the worse it fares.
A smyling looke is to a heauie soule,
As a guilt bias, to a leaden bowle,
Which (in it selfe) appeares most vile, being spent
To no true vse; but onely for ostent. 120

Clem. Nay but good Signior: heare me a word, heare me a word, your cares are nothing; they are like my cap, soone put on, and as soone

put off. What? your sonne is old inough, to gouerne himselfe; let h runne his course, it's the onely way to make him a stay'd man: if were an vnthrift, a ruffian, a drunkard or a licentious liuer, then you had reason: you had reason to take care: but being none of the Gods passion, and I had twise so many cares, as you haue, I'ld drow
S. 52. them | all in a cup of sacke: come, come, I muse your parcell of a sould returnes not all this while. *Exeunt.*

## SCENA QVARTA.

*Enter Giuliano, with Biancha.*

*Giul.* Well sister, I tell you true: and you'le finde it so in the ende.

*Bia.* Alasse brother, what would you haue me to doe? I cannot hel it; you see, my brother *Prospero* he brings them in here, they a his friends.

*Giu.* His friends? his friends? s'blood they do nothing but haunt him vp and downe like a sorte of vnlucky Sprites, and tempt him to manner of villany, that can be thought of; well by this light, a lit thing would make me play the deuill with some of them; aud't we not more for your husbands sake, then any thing else, I'ld make t house too hot for them; they should say and sweare, Hell were broken loose, e're they went: But by gods bread, 'tis no bodies fault t yours: for and you had done as you might haue done, they should ha beene damn'd e're they should haue come in, e're a one of them.

*Bia.* God's my life; did you euer heare the like? what a strange man this? could I keepe out all them thinke you? I should put my selfe against halfe a dozen men? should *I*? Good faith you'ld mad t patient'st body in the world, to heare you talke so, without any ser or reason.

*Enter Matheo with Hesperida, Bobadilla, Stephano,*
*Lorenzo iu. Prospero, Musco.*

*Hesp.* Seruant (in troth) you are too prodigall of your wits treasure; th to powre it foorth vpon so meane a subiect, as my worth?

*Mat.* You say well, you say well.

*Giu.* Hoyday, heare is stuffe.

*Lo. iu.* Oh now stand close: pray God she can get him to reade it.
S. 53.

*Pros.* Tut, feare not: I warrant thee, he will do it of himselfe with mu impudencie.

*Hes.* Seruant, what is that same I pray you?

*Mat.* Mary an *Elegie*, an *Elegie*, an odde toy.

*Giu.* I to mocke an Ape with all, Oh Iesu.

*Bia.* Sister, I pray you lets heare it.

*Kat.* Mistresse Ile reede it if you please. 30

*Ies.* I pray you doe *seruant.*

*iu.* Oh heares no foppery. Sblood it freates me to the galle to thinke on it. *Exit.*

*ros.* Oh I, it is his condition, peace: we are farely ridde of him.

*'at.* Fayth I did it in a humor: I know not how it is, but please 35 you come neare signior: this gentleman hath iudgement, he knowes how to censure of a. — 1 pray you sir, you can iudge.

*p.* Not I sir: *as I haue a soule to be saued, as I am a gentleman.*

*. iu.* Nay its well; so long as he doth not forsweare himselfe.

*b.* Signior you abuse the excellencie of your mistresse, and her 40 fayre sister. Fye while you liue auoyd this prolixity.

*'.* I shall sir: well, *Incipere dulce.*

*iu.* How, *Insipere dulce?* a sweete thing to be a Foole indeede.

. What, do you take *Incipere* in that sence?

*iu.* You do not you? Sblood this was your villanie to gull him 45 with a motte.

. Oh the Benchers phrase: *Pauca verba, Pauca verba.*

*Rare creature let me speake without offence,*
*Would God my rude woords had the influence:*
*To rule thy thoughts, as thy fayre lookes do mine,* 50
*Then shouldst thou be his prisoner, who is thine.*

*u.* S'hart, this is in *Hero* and *Leander?*

, Oh I: peace, we shall haue more of this.

*Be not vnkinde and fayre mishapen stuffe,*
*Is of behauiour boysterous and rough:* 55

. How like you that signior, s'blood he shakes his head like a bottle, to feele and there be any brayne in it

But obserue the *Catastrophe* now,
*And I in dutie will exceede all other.*
*As you in bewtie do excell loues mother.* 60

---

*3* Iesu] Icsu *37* censure] censnre *43* *Insipere*] *Incipere* *56* *Pros.* fehlt in arto

*Lo. iu.* Well ile haue him free of the brokers, for he vtters no th
stolne remnants.

*Pros.* Nay good *Critique* forbeare.

*Lo. iu.* A pox on him, hang him filching rogue, steale from the de
worse then sacriledge.

*Pros.* Sister what haue you heare? *verses?* I pray you lets see.

*Bia.* Dò you let them go so lightly sister.

*Hes.* Yes fayth when they come lightly.

*Bia.* I but if your *seruant* should heare you, he would take it h

*Hes.* No matter he is able to beare.

*Bia.* So are *Asses*

*Hes.* so is hee.

*Pros.* Signior *Matheo*, who made these verses? they are excellent

*Mat.* Oh God sir, its your pleasure to say so sir. Fayth I ma
*extempore* this morning.

*Pros.* How *extempore?*

*Mat.* I would I might be damnd els: aske signior *Bobadilla.* I
me write them, at the: (poxe on it) the *Miter* yonder.

*Mus.* Well, and the Pope knew hee curst the *Miter* it were en
haue him excommunicated all the Tauerns in the towne.

*Step.* Cosen how do you like this gentlemans verses.

*Lo. iu.* Oh admirable, the best that euer I heard.

*Step.* *By this fayre heauen*, they are admirable,
The best that euer I heard.

*Enter* Giuliano

*Giu.* I am vext I can hold neuer a bone of me still, S'blood I t
they meane to build a *Tabernacle* heare, well?

*S. 55.*

*Pros.* Sister you haue a simple seruant heare, that crownes you
with such *Encomions* and *Deuises*, you may see what it is to
mistresse of a wit, that can make your perfections so transepar
euery bleare eye may looke thorough them, and see him drow
ouer head and eares, in the deepe well of desire. Sister *Bi*
meruaile you get you not a seruant that can rime and do *trick*

---

*83* heauen] heauens

*Gia.* Oh monster? impudence it selfe; *trickes?*

*Bia.* *Trickes*, brother? what *trickes?*

*Hes.* Nay, speake I pray you, what *trickes?* *95*

*Bia.* I, neuer spare any body heare: but say, what *trickes?*

*Hes.* Passion of my heart? do *trickes?*

*Pros.* S'blood heares a *tricke* vied, and reuied: why you monkies you? what a catterwaling do you keepe? has he not giuen you *rymes*, and *verses*, and *trickes.* *100*

*Giu.* Oh see the Diuell?

*Pros.* Nay, you lampe of virginitie, that take it in snuffe so: come and cherish this tame poetical fury in your *seruant*, youle be begd else shortly for a concealement: go to, rewarde his muse, you cannot giue him lesse then a shilling in conscience, for the booke he had it out *105* of cost him a teston at the least, how now gallants, *Lorenzo*, signior *Bobadilla?* what all sonnes of silence? no spirite.

*u.* Come you might practise your Ruffian trickes somewhere else, and not heare I wisse: this is no Tauerne, nor no place for such exploites.

*s.* Shart how now. *110*

. Nay boy, neuer looke askaunce at me for the matter; ile tell you of it by Gods bread? I, and you and your companions mend your selues when I haue done.

*s.* My companions.

. I your companions sir, so I say? S'blood I am not affrayed of *115* you nor them neyther, you must haue your Poets, & your caueleeres, & your fooles follow you vp and downe the citie, and heare they must come to domineere and swagger? sirha, you *Balladsinger*, and *Slops* your fellow there, get you | out; get you out: or (by the will of God) Ile cut of your eares, goe to. *120*

*.* S'blood stay, lets see what he dare do: cut of his eares you are an asse, touch any man heare, and by the Lord ile run my rapier to the hilts in thee.

Yea, that would I fayne see, boy.

Oh Jesu *Piso*, *Matheo* murder. *125*

Helpe, helpe, *Piso*.

*iu.* Gentlemen, *Prospero*, forbeare I pray you

*They all draw, enter* Piso *and some more of the house to part them, the women make a great crie.*

*Bob.* Well sirrah, you *Hollofernus:* by my hand I will pinch thy fles full of holes with my rapier for this, I will by this good heauen: na let him come, let him come, gentlemen by the body of S. *George* 13 ile not kill him.

*Piso.* Hold, hold forbeare:

*They offer to fight againe an are parted Enter* Thorello.

*Gui.* You whorson bragging coystryll.

*Tho.* Why, how now? whats the matter? what stirre is heare.
Whence springs this quarrell; *Pizo* where is he? 13
Put vp your weapons, and put of this rage.
My wife and sister they are cause of this,
What, *Pizo?* where is this knaue.

*Pizo.* Heare sir.

*Pros.* Come, lets goe: this is one of my brothers auncient humors this?

*Step.* I am glad no body was hurt by this auncient humor.

*Exit Prospero, Lorenzo iu. Musco, Stephano, Bobadillo, Matheo,*

*Tho.* Why how now brother, who enforst this braule.

*Gui.* A sorte of lewd rakehelles, that care neither for God nor the Diue And they must come heare to read *Ballads* and *Rogery* and *Trash*, marre the knot of them ere I sleepe perhaps: especially Signior *Pithagorus*, he thats al manner of shapes: and *Songs and sonnets*, h fellow there.

*Hes.* Brother indeede you are to violent,
To sudden in your courses, and you know
S. 57. My brother *Prosperus* temper will not beare 1
Any reproofe, chiefely in such a presence,
Where euery slight disgrace he should receiue.
Would wound him in opinion and respect.

*Gui.* Respect? what talke you of respect mongst such
As had neyther sparke of manhood nor good manners, 1
By God I am ashamed to heare you: respect? *Exit.*

*Hes.* Yes there was one a ciuill gentleman,
And very worthely demeand himselfe.

*Tho.* Oh that was some loue of yours sister.

*Hes.* A loue of mine? infayth I would he were 1
No others loue but mine.

*Bia.* Indeede he seemd to be a gentleman of an exceeding fayre dispositio and of very excellent good partes. *Exit Hesperida. Biancha.*

132 *They*] *The*

*Tho.* Her loue, by Iesu: my wifes minion,
Fayre disposition? excellent good partes? *165*
S'hart, these phrases are intollerable,
Good partes? how should she know his partes? well: well.
It is too playne, too cleare: *Pizo*, come hether.
What are they gone?

*Pi.* I sir they went in. *170*

*Tho.* Are any of the gallants within?

*Pi.* No sir they are all gone.

*Tho.* Art thou sure of it?

*Pi.* I sir I can assure you.

*Tho.* *Pizo* what gentleman was that they prays'd so? *175*

*Pizo.* One they call him signior *Lorenzo*, a fayre young gentleman sir.

*Tho.* I, I thought so: my minde gaue me as much:
S'blood ile be hangd if they haue not hid him in the house,
Some where, ile goe search, *Pizo* go with me,
Be true to me and thou shalt finde me bountifull. *Exeunt.* *180*

## SCENA QVINTA.

*Enter* Cob, *to him* Tib.

*Cob.* What *Tib*, *Tib*, I say.

*S. 58.*

*Tib.* How now, what cuckold is that knockes so hard? Oh husband ist you, whats the newes?

*Cob.* Nay you haue stonnd me I fayth? you haue giuen me a knocke on the forehead, will sticke by me: cuckold? Swoundes cuckolde? *5*

*Tib.* Away you foole did I know it vvas you that knockt. Come, come, you may call me as bad vvhen you list.

*Cob.* May I? swoundes *Tib* you are a whore:

*Tib.* S'hart you lie in your throte.

*Cob.* How the lye? and in my throte too? do you long to be stabd, ha? *10*

*Tib.* Why you are no souldier?

*Cob.* Masse thats true, vvhen vvas *Bobadilla* heare? that *Rogue*, that *Slaue*, that fencing *Burgullian?* ile tickle him I faith.

---

*4* haue] hue

*Tib.* Why vvhat's the matter?

*Cob.* Oh he hath basted me rarely, sumptiously: but I haue it heare vvill sause him, oh the *doctor*, the honestest old *Troian* in all *Ita*— I do honour the very flea of his dog: a plague on him he put me o— in a villanous filthy feare: marry it vanisht away like the smooke Tobacco: but I vvas smookt soundly first, I thanke the Díuell, and — good *Angell* my guest: vvell vvife: or *Tib* (vvhich you vvill) get you in, and looke the doore I charge you, let no body into you: — *Bobadilla* himselfe; nor the diuell in his likenesse; you are a vvoma— you haue flesh and blood enough in you; therefore be not tempte— keepe the doore shut vpon all cummers.

*Tib.* I vvarrant you there shall no body enter heare vvithout my consent.

*Cob.* Nor with your consent sweete *Tib* and so I leaue you.

*Tib.* Its more then you know, vvether you leaue me so.

*Cob.* How? *Tib.* Why sweete.

*Cob.* Tut sweete, or soure, thou art a flower,
Keepe close thy doore, I aske no more. *Exeunt.* 30

## SCENA SEXTA.

*Enter Lorenzo iu. Prospero, Stephano, Musco.*

*Lo. iu.* (S. 59.) Well *Musco* performe this businesse happily
And thou makest a conquest of my loue foreuer,

*Pros.* I fayth now let thy spirites put on their best habit,
But at any hand remember thy message to my brother.
For theres no other meanes to start him? 5

*Mus.* I warrant you sir, feare nothing I haue a nimble soule that hath wakt all my imaginatiue forces by this time, and put them in true motion: vvhat you haue possest me with-all? Ile discharge it amply sir. Make no question. *Exit Musco.*

*Pros.* Thats vvell sayd *Musco:* fayth sirha how dost thou, aproue my vvit in this deuise? 10

*Lo. iu.* Troth vvell, howsoeuer? but excellent if it take.

*Pros.* Take man: vvhy it cannot chuse but take, if the circumstances miscarry not, but tell me zealously: dost thou affect my sister *Hesperida* as thou pretendest. 15

*Lo. iu.* *Prospero* by Iesu.

*Pros.* Come do not protest I beleeue thee: I faith she is a virgine of good ornament, and much modestie, vnlesse I conceiued very worthely of her, thou shouldest not haue her.

*Lo. iu.* Nay I thinke it a question whether I shall haue her for all that. 20

*Pros.* Sblood thou shalt haue her, by this light thou shalt?

*Lo. iu.* Nay do not sweare.

*Pros.* By *S. Marke* thou shalt haue her: ile go fetch her presently, poynt but where to meete, and by this hand ile bring her?

*Lo. iu.* Hold, hold, what all pollicie dead? no preuention of mischiefes 25 stirring.

*Pros.* Why, by what shall I sweare by? thou shalt haue her by my soule.

*Lo. iu.* I pray the haue patience I am satisfied: *Prospero* omit no offered occasion, that may make my desires compleate I beseech thee.

*Pros.* I warrant thee. 30

*Exeunt.*

## ACTVS QVARTVS, SCENA PRIMA.

*Enter Lorenzo senior, Peto meeting Musco*

*Lo.* Was your man a souldier sir.

I a knaue I tooke him vp begging vpon the way,
This morning as I was cumming to the citie,
Oh? heare he is; come on, you make fayre speede:
Why? whereon Gods name haue you beene so long? 5

*Mus.* Mary (Gods my comfort) where I thought I should haue had little comfort of your worships seruice:

How so?

*Mus.* Oh God sir? your cumming to the citie, & your entertaynement of me, and your sending me to watch; indeede, all the circumstances 10 are as open to your sonne as to your selfe.

How should that be? vnlesse that villaine *Musco*
Haue told him of the letter, and discouered
All that I strictly chargd him to conceale? tis soe.

*Mus.* I fayth you haue hit it: tis so indeede. 15

But how should he know thee to be my man.

*Mus.* Nay sir, I cannot tell; vnlesse it were by the blacke arte? is not your sonne a scholler sir?

---

21 shalt] shal
9 of me] of men

*Lo.* Yes; but I hope his soule is not allied
To such a diuelish practise: if it were
I had iust cause to weepe my part in him,
And curse the time of his creation
But where didst thou finde them *Portensio?*

*Mus.* Nay Sir, rather you should aske where the found me? for ile be sworne I was going along in the streete, thinking nothing, when (of a suddayne) one calles, *Signior Lorenzos man:* another, he cries *souldier:* and thus halfe a dosen of them, till they had got me within doores, where I no sooner came, but out flies their rapiers and all bent agaynst my brest, they swore some two or three hundreth oathes, and all to tell me I was but a dead man, if I did not confesse where you were, and how I was imployed, and about what, which when they could not get out of me: (as Gods my iudge, they should haue kild me first) they lockt me vp into a roome in the toppe of a | house, where by great miracle (hauing a light hart) I slidde downe by a bottome of packthrea into the streete, and so scapt: but marster, thus much I can assure you, for I heard it while I was lockt vp: there were a great mar merchants and rich citizens wiues with them at a banquet, and yo sonne *Signior Lorenzo*, has poynted one of them to meete anone one *Cobs* house, a waterbearers? that dwelles by the wall: now the you shall be sure to take him: for fayle he will not.

S. 61.

*Lo.* Nor will I fayle to breake this match, I doubt not;
Well: go thou along with maister doctors man,
And stay there for me? at one *Cobs* house sayst thou. *Exit.*

*Mus.* I sir, there you shall haue him: when can you tell? much wencl or much sonne: sblood when he has stayed there three or foure houres, trauelling with the expectation of somewhat; and at the lengt be deliuered of nothing: oh the sport that I should thē take to look o him if I durst but now I meane to appeare no more afore him in th shape: I haue another tricke to act yet? oh that I were so happy, as t light vpon an ounce now of this doctors clarke: God saue you sir,

*Peto.* I thanke you good sir.

*Mus.* I haue made you stay somewhat long sir.

*Peto.* Not a whit sir, I pray you what sir do you meane: you haue been lately in the warres sir it seemes.

*Mus.* I Marry haue I sir.

*Peto.* Troth sir, I would be glad to bestow a pottle of wine of you if please you to accept it.

*Mus.* Oh Lord sir.

Mo. But to heare the manner of your seruises, and your deuises in the warres, they say they be very strange, and not like those a man 60 reades in the Romane histories.

Mus. Oh God no Sir, why at any time when it please you, I shall be ready to descourse to you what I know: and more to somewhat.

'do. No better time then now sir, weele goe to the *Meeremaide* there we shall haue a cuppe of neate wine, I pray you sir let me request you. 65

2.
Mus. Ile follow you sir, he is mine owne I fayth. *Exeunt.*

*Enter Babadillo, Lorenzo iu, Matheo, Stephano.*

at. *Signior* did you euer see the like cloune of him, where we vvere to day: signior *Prosperos* brother? I thinke the vvhole earth cannot shew his like by Iesu.

. We vvere now speaking of him, signior *Bobadillo* telles me he 70 is fallen foule of you two.

t. Oh I sir, he threatned me with the bastinado.

I but I think I taught you a trick this morning for that. You shall kill him without all question: if you be so minded.

. Indeede it is a most excellent tricke. 75

Oh you do not giue spirit enough to your motion, you are too dull, too tardie: oh it must be done like lightning, hay?

. Oh rare.

. Tut tis nothing and't be not done in a —

iu. Signior did you neuer play with any of our maisters here. 80

. Oh good sir.

Nay for a more instance of their preposterous humor, there came three or foure of them to me, at a gentlemans house, where it was my chance to bee resident at that time, to intreate my presence at their scholes, and withall so much importund me, that (I protest to you 85 as I am a gentleman) I was ashamd of their rude demeanor out of all measure: vvell, I tolde them that to come to a publique schoole they should pardon me, it was opposite to my humor, but if so they vvould attend me at my lodging. I protested to do them what right or fauour I could, as I vvas a gentleman. &c. 90

iu. So sir, then you tried their skill.

Alasse soone tried: you shall heare sir, within two or three dayes after, they came, and by Iesu good signior beleeue me, I grac't them

9 of your] of you

exceedingly, shewd them some two or three trickes of pr
got them since admirable credit, they cannot denie this
now they hate me, and why? because I am excellent, an
reason on the earth.

*Lo. iu.* This is strange and vile as euer I heard.

*S. 63.*

*Bob.* I will tell you sir vpon my first comming to the citie,
me some three, foure, fiue, six, of them together as I h
alone, in diuers places of the citie, as vpon the exchange,
and at my ordinarie: where I haue driuen them afore
length of a streete in the open view of all our gallants, p
them beleeue me; yet all this lenety will not depresse
they will be doing with the Pismier, raysing a hill, a
spurne abroade with his foote at pleasure: by my soul
slayne them all, but I delight not in murder: I am lotl
other but a bastinado for them, and yet I hould it good
goe disarmd, for though I be skilfull I may be suppressd w

*Lo. iu.* I by Iesu may you sir and (in my conceite) our wh
should sustayne the losse by it, if it were so.

*Bob.* Alasse no: whats a peculier man, to a nation? not se

*Lo. iu.* I but your skill sir.

*Bob.* Indeede that might be some losse, but who respects
you Signior (in priuate) I am a gentleman, and liue her
and to my selfe: but were I known to the Duke (obseru
vndertake (vpon my heade and life) for the publique bene
not onely to spare the intire liues of his subjects in g
saue the one halfe: nay three partes of his yeerely charg
warres generally agaynst all his enemies? and how w
thinke you?

*Lo. iu.* Nay I know not, nor can I conceiue.

*Bo.* Marry thus, I would select 19 more to my selfe, throu
gentlemē they should be of good spirit; strong & able cons
chuse thē by an instinct, a trick that I haue: & I would t
19 the special tricks, as your ***Punto***, your ***Reuerso***, your
***Imbroccato***, your ***Passado***, your ***Montaunto***, till they coul
neare or altogether as well as myselfe this done; say th
forty thousand strong: we twenty wold come into the fie
***March***, or ther abouts; & would challendge twenty of th
they could not in there honor refuse the combat: wel,
them: | challenge twentie more, kill them; twentie more, kill
more, kill them too; and thus would we kill euery man,
day, thats twentie score; twentie score, thats two hundreth
a day, fiue dayes a thousand: fortie thousand; fortie times

*S. 64.*

---

*119* three| there

times fortie, two hundreth dayes killes them all, by computation, and this will I venture my life to performe: prouided there be no treason practised vpon us.

*Lo. iu.* Why are you so sure of your hand at all times?

*Bob.* Tut, neuer mistrust vpon my soule. *140*

*Lo. iu.* Masse I would not stand in signior *Giuliano* state, then; And you meete him, for the wealth of *Florence.*

*Bob.* Why signior, by Jesu if hee were heare now: I would not draw my weapon on him, let this gentleman doe his mind, but I wil bastinado him (by heauen) & euer I meete him. *145*

*Mat.* Fayth and ile haue a fling at him.

*Enter* Giuliano *and goes out agayne.*

*Lo. iu.* Looke yonder he goes I thinke.

*Giu.* Sblood what lucke haue I, I cannot meete vvith these bragging rascalls.

*Bob.* Its not he: is it? *150*

*Lo. iu.* Yes fayth it is he?

*Mat.* Ile be hangd then if that vvere he.

*Lo. iu.* Before God it vvas he: you make me sweare.

*Step.* Vpon my saluation it vvas hee.

*Bob.* Well had I thought it had beene he; he could not haue gone so, but I cannot be induc'd to beleeue it vvas he yet. *155*

*Enter* Giulliano.

*Giu.* Oh gallant haue I found you? draw to your tooles, draw or by Gods vvill ile thresh you.

*Bob.* Signior heare me?

*Giu.* Draw your vveapons then: *160*

*Bob.* Signior, I neuer thought it till now: body of *S. George* I haue a vvarrant of the peace serued on me euen now, as I came along by a vvaterbearer, this gentleman saw it, signior *Matheo.*

*S. 65.*

*Giu.* The peace? Sblood, you vvill not draw?

*Lo. iu.* Hold signior hold, vnder thy fauour forbeare. *Matheo runnes away. He beates him and desarmes him.* *165*

*Giu.* Prate agayne as you like this you vvhoreson cowardly rascall, youle controule the poynt you? your consort hee is gone? had he stayd he had shard vvith you infayth. *Exit* Giulliano.

*Bob.* Well gentlemen beare vvitnesse I vvas bound to the peace, 170 by Iesu.

*Lo. iu.* Why and though you vvere sir, the lawe alowes you to defend your selfe: thats but a poore excuse.

*Bob.* I cannot tell, I neuer sustayned the like disgrace (by hauen) sure I vvas strooke vvith a Plannet then, for I had no power to touch 175 my vveapon. *Exit.*

*Lo. iu.* I like inough. I haue heard of many that haue beene beaten vnde a plannet; goe get you to the Surgions, sblood and these be your tricks your passados, & your Mountauntos ile none of them: oh God that th age should bring foorth such creatures? come cosen. 1

*Step.* Masse ill haue this cloke.

*Lo. iu.* Gods vvill: its Giullianos.

*Step.* Nay but tis mine now, another might haue tane it vp as well as ile vveare it so I vvill.

*Lo. iu.* How and he see it, heele challenge is assure your selfe. 1

*Step.* I but he shall not haue it; ile say I bought it.

*Lo. iu.* Aduise you cosen, take heede he giue not you as much. *Exeunt.*

*Enter Thorello, Prospero, Biancha, Hesperida.*

*Tho.* Now trust me *Prospero* you were much to blame,
T'incence your brother and disturbe the peace,
Of my poore house, for there be sentinelles, 19
That euery minute vvatch to giue alarmes,
Of ciuill vvarre vvithout adiection,
Of your assistance and occasion.

*Pros.* No harme done brother I vvarrant you: since there is | no harme
*S. 66.* done, anger costs a man nothing: and a tall man is neuer his 195 owne man til he be angry, to keep his valure in obscuritie: is to keepe himselfe as it were in a cloke-bag: vvhats a musition vnlesse he play? whats a tall man vnlesse he fight? for indeede all this my brother stands vpon absolutely, and that made me fall in vvith him so resolutely.

*Bia.* I but vvhat harme might haue come of it? 200

*Pros.* Might? so might the good warme cloathes your husband vveares be poysond for any thing he knowes, or the vvholesome vvine he drunke euen now at the table.

---

191 alarmes] alarames

*Th.* Now God forbid: O me? now I remember,
My vvife drunke to me last; and changd the cuppe, 205
And bad me vvare this cursed sute to day,
See, if God suffer murder vndiscouered?
I feele me ill; giue me some Mithredate,
Some Mithredate and oyle; good sister fetch me,
O, I am sicke at hart: I burne, I burne; 210
If you will saue my life goe fetch it mee.

*Pros.* Oh strange humor my very breath hath poysond him.

*Hes.* Good brother be content, what do you meane,
The strength of these extreame conceites will kill you?

*Bia.* Beshrew your hart blood, brother *Prospero*, 215
For putting such a toy into his head.

*Pros.* Is a fit similie, a toy? will he be poysond with a similie? Brother *Thorello*, what a strange and vaine imagination is this? For shame be wiser, of my soule theres no such matter.

*o.* Am I not sicke? how am I then not poysond? 220
Am I not poysond? how am I then so sicke?

*.* If you be sicke, your owne thoughts make you sicke.

*s.* His iealoucie is the poyson he hath taken.

*Enter* Musco *like the doctors man.*

*s.* Signior *Thorello* my maister doctor *Clement* salutes you, and desires to speake with you, with all speede possible. 225

*.* No time but now? well ile waite vpon his worship, *Pizo, Cob.* ile seeke them out, and set them sentinelles till I re|turne. *Pizo. Cob. Pizo.*
*Exit.*

*s.* *Musco*, this is rare, but how gotst thou this apparrel of the doctors man.

*s.* Marry sir. My youth would needes bestow the wine of me to heare some martiall discourse; where I so marshald him, that I made 230 him monstrous drunke, & because too much heate vvas the cause of his distemper, I stript him starke naked as he lay along a sleepe, and borrowed his sewt to deliuer this counterfeit message in, leauing a rustie armoure, and an olde browne bill to watch him; till my returne: which shall be when I haue paund his apparrell, and spent the monie perhappes. 235

*s.* Well thou art a madde knaue *Musco*, his absence will be a good subject for more mirth: I pray the returne to thy young maister *Lorenzo*, and will him to meete me and *Hesperida* at the Friery presently: for here tell him the house is so sturde with iealousie, that there is no roome for loue to stand vpright in: but ile vse such meanes she 240

shall come thether, and that I thinke will meete best with his desire. Hye thee good *Musco*.

*Mus.* I goe sir. *Exit.*

*Enter* Thorello *to him* Pizo.

*Tho.* Ho *Pizo*, *Cob* where are these villaines troe?
Oh, art thou there? *Pizo* harke thee here:
Marke what I say to thee, I must goe foorth;
Be carefull of thy promise, keepe good watch,
Note euery gallant and obserue him well,
That enters in my absence to thy mistrisse
If she would shew him roomes, the ieast is stale, 250
Follow them *Pizo* or els hang on him,
And let him not go after, marke their lookes?
Note if she offer but to see his band,
Or any other amorous toy about him,
But prayse his legge, or foote, or if she say, 255
S. 68. The day is hotte, and bid him feele her hand,
How hot it is, oh thats a monstrous thing:
Note me all this, sweete *Pizo* marke their sighes,
And if they do but vvisper breake them off,
Ile beare thee out in it: vvilt thou do this? 260
Wilt thou be true sweete *Pizo?*

*Pi.* Most true sir.

*Tho.* Thankes gentle *Pizo:* vvhere is *Cob?* now: *Cob?*

*Exit* Thorello.

*Bia.* Hees euer calling for *Cob*, I vvonder how hee imployes *Cob* soe.

*Pros.* Indeede sister to aske how he imployes *Cob*, is a necessary 265 question for you that are his vvife, and a thing not very easie for you to be satisfied in: but this ile assure you *Cobs* wife is an excellent baud indeede: and oftentimes your husband hauntes her house, marry to vvhat end I cannot altogether accuse him, imagine you vvhat you thinke conuenient: but I haue knowne fayre hides haue foule hartes eare 270 now, I can tell you.

*Bia.* Neuer sayd you truer then that brother? *Pizo* fetch your cloke, and goe vvith me, ile after him presently: I vvould to Christ I could take him there I fayth. *Exeunt* Pizo *and* Biancha.

*Pros.* So let them goe: this may make sport anone, now my fayre 275 sister *Hesperida:* ah that you knew how happy a thing it vvere to be fayre and bewtifull?

*Hes.* That toucheth not me brother.

*Pros.* Thats true: thats euen the fault of it, for indeede bewtie stands a woman in no stead, vnles it procure her touching: but sister vvhether 280 it touch you or noe, it touches your bewties, and I am sure they will abide the touch, and they doe not a plague of al ceruse say I, and it touches me to impart, though not in thee. Well, theres a deare and respected friend of mine sister, stands very strongly affected towardes you, and hath vowed to inflame vvhole bonefires of zeale in his 285 hart, in honor of your perfections, I haue already engaged my promise to bring you where you shal heare him conferme much more then I am able to lay downe for him: Signior *Lorenso* is the man: vvhat say you sister shall I intreate so much fauour of you for my friend, is too direct and attend you to his meeting? vpon my soule he loues you 290 extreamely, approue it sweete *Hesperida* vvill you?

*Hes.* Fayth I had very little confidence in mine owne constancie if I durst not meete a man: but brother *Prospero* this motion of yours sauours of an olde knight aduenturers seruant, me thinkes.

*Pros.* Whats that sister. 295

*Hes.* Marry of the squire.

*Pros.* No matter *Hesperida* if it did, I would be such an one for my friend, but say, will you goe?

*Hes.* Brother I will, and blesse my happy starres.

*Enter* Clement *and* Thorello.

*Clem.* Why vvhat villanie is this? my man gone on a false message, 300 and runne away vvhen he has done, vvhy vvhat trick is there in it trow? 1. 2. 3. 4. and 5.

*Tho.* How: is my wife gone foorth vvhere is she sister?

*Hes.* Shees gone abrode vvith *Pizo.*

*Tho.* Abrode vvith *Pizo*, oh that villaine dors me. 305
He hath discouered all vnto my wife,
Beast that I vvas to trust him: vvhither vvent she?

*Hes.* I know not sir.

*Pros.* Ile tell you brother vvhither I suspect shees gone.

*Tho.* Whither for Gods sake? 310

*Pros.* To *Cobs* house I beleeue: but keepe my counsayle.

*Tho.* I vvill, I vvill, to *Cobs* house? doth she haunt *Cobs*,
Shees gone a purpose now to cuckold me,
With that lewd rascall, vvho to vvinne her fauour,
Hath told her all. *Exit.* 315

*Clem.* But did you mistresse see my man bring him a message.

*Pros.* That vve did maister doctor.

*Clem.* And vvhither went the knaue?

*S. 70.*

*Pros.* To the Tauerne I thinke sir.

*Clem.* What did *Thorello* giue him any thing to spend for the message 320
he brought him? if he did I should commend my mans vvit exceedingly
if he vvould make himselfe drunke vvith the ioy of it, farewell Lady,
keepe good rule you two: I beseech you now: by Gods marry my man
makes mee laugh. *Exit.*

*Pros.* What a madde Doctor is this? come sister lets away. 325

*Exeunt.*

*Enter* Matheo *and* Bobadillo.

*Mat.* I vvonder signior vvhat they vvill say of my going away: ha?

*Bob.* Why, what should they say? but as of a discreet gentleman.
Quick, wary respectfull of natures,
Fayre liniamentes, and thats all.

*Mat.* Why so, but what can they say of your beating? 330

*Bob.* A rude part, a touch with soft wood, a kinde of grosse batterie vsed,
layd on strongly: borne most paciently, and thats all.

*Mat.* I but would any man haue offered it in *Venice?*

*Bob.* Tut I assure you no: you shall haue there your *Nobilis* your *Gentelezza*
come in brauely vpon your reuerse, stand you close, stand you 335
ferme, stand you fayre, saue your retricato with his left legge, come to
the assaulto with the right, thrust with braue steele, defie your base
wood. But wherefore do I awake this remembrance? I was bewitcht
by Iesu: but I will be reuengd.

*Mat.* Do you heare ist not best to get a warrant and haue him 340
arested, and brought before doctor *Clement.*

*Bob.* It were not amisse would we had it.

*Enter* Musco.

*Mat.* Why here comes his man, lets speake to him.

*Bob.* Agreed, do you speake.

*Mat.* God saue you sir. 345

*Mus.* With all my hart sir.

*Mat.* Sir there is one *Giulliano* hath abusd this gentleman | and me, and
*S. 71.* we determine to make our amendes by law, now if you would do vs

the fauour to procure vs a warrant for his arest of your maister, you shall be well considered I assure, I fayth sir. 350

*Mu.* Sir you know my seruice is my liuing, such fauours as these gotten of my maister is his onely preferment, and therefore you must consider me, as I may make benefit of my place.

*Mat.* How is that?

*Mu.* Fayth sir, the thing is extraordinarie, and the gentleman may 355 be of great accompt: yet be what he will, if you will lay me downe fiue crownes in my hand, you shall haue it, otherwise not.

*Mat.* How shall we do signior? you haue no monie.

*Bob.* Not a crosse by Iesu.

*Mat.* Nor I before God but two pence: left of my two shillings in 360 the morning for vvine and cakes, let's giue him some pawne.

*Bob.* Pawne? we haue none to the value of his demaunde.

*Mat.* Oh Lord man, ile pawne this iewell in my eare, aud you may pawne your silke stockins, and pull vp your bootes, they will neare be mist.

*Bob.* Well and there be no remedie: ile step aside and put them of. 365

*Mat.* Doe you heare sir, we haue no store of monie at this time, but you shall haue good pawnes, looke you sir, this Iewell, and this gentlemans silke stockins, because we would haue it dispatcht ere we went to our chambers.

*Mus.* I am content sir, I will get you the warrant presently whats 370 his name say you *(Giulliano).*

*Mat.* I, I, *Giulliano.*

*Mus.* What manner of man is he?

*Mat.* A tall bigge man sir, he goes in a cloake most commonly of silke russet: layd about with russet lace. 375

*Mus.* Tis very good sir.

*Mat.* Here sir, heres my iewell?

*S. 72.*

*Bob.* And heare are stockins.

*Mus.* Well gentlemen ile procure this vvarrant presently, and appoynt you a varlet of the citie to serue it, if youle be vpon the Realto anone, 380 the varlet shall meete you there.

*Mat.* Very good sir I vvish no better.

*Exeunt* Bobadilla *and* Matheo.

*Mus.* This is rare, now vvill I goe pawne this cloake of the doctors mans at the brokers for a varlets sute, and be the varlet my selfe, and get eyther more pawnes, or more money of *Giulliano* for my arrest. 385

*Exit.*

## ACTVS QVINTVS. SCENA PRIMA.

*Enter* Lorenzo *senior.*

*Lo. se.* Oh heare it is, I am glad I haue found it now Ho? vvho is vvithin heare? *Enter Tib.*

*Tib.* I am within sir, whats your pleasure?

*Lo. se.* To know vvho is vvithin besides your selfe.

*Tib.* Why sir, you are no constable I hope? 5

*Lo. se.* O feare you the constable? then I doubt not.
You haue some guests within deserue that feare,
Ile fetch him straight.

*Tib.* A Gods name sir.

*Lo. se.* Go to, tell me is not the young *Lorenzo* here? 10

*Tib.* Young *Lorenzo;* I saw none such sir, of mine honestie.

*Lo. se.* Go to, your honestie flies too lightly from you:
Theres no way but fetch the constable.

*Tib.* The constable, the man is mad I think. *Claps to the doore.*

*Enter* Pizo, *and* Biancha.

*Pizo.* Ho, vvho keepes house here? 15

*Lo. se.* Oh, this is the female copes-mate of my sonne.
Now shall I meete him straight.

*Bia.* Knocke *Pizo* pray thee.

*Pi.* Ho good vvife.

*Tib.* Why vvhats the matter vvith you. *Enter* Tib. 20

*Bia.* Why vvoman, grieues it you to ope your doore?
Belike you get something to keepe it shut.

*Tib.* What meane these questions pray ye?

S. 73.

*Bia.* So strange you make it? is not *Thorello* my tryed husband here.

*Lo. se.* Her husband? 25

*Tib.* I hope he needes not to be tryed here.

*Bia.* No dame: he doth it not for neede but pleasure.

*Tib.* Neyther for neede nor pleasure is he here.

*Lo. se.* This is but a deuise to balke me vvith al; Soft whoes this?

*Enter* Thorello.

*Bia.* Oh sir, haue I fore-stald your honest market? 30
Found your close walkes? you stand amazd now, do you?
I fayth (I am glad) I haue smokt you yet at last;
Whats your iewell trow? In: come lets see her;
Fetch foorth your huswife, dame; if she be fayrer
In any honest iudgement then my selfe, 35
Ile be content vvith it: but she is chaunge,
She feedes you fat; she soothes your appetite,
And you are well: your vvife an honest vvoman,
Is meate twise sod to you sir; A you trecher.

*. se.* She cannot counterfeit this palpably. 40

*o.* Out on thee more then strumpets impudencie,
Stealst thou thus to thy hauntes? and haue I taken
Thy baud, and thee, and thy companion?
This hoary headed letcher, this olde goate
Close at your villanie, and wouldst thou scuse it, 45
With this stale harlots iest, accusing me?
O ould incontinent, dost thou not shame,
When all thy powers in chastitie is spent,
To haue a minde so hot? and to entise
And feede the intisements of a lustfull woman? 50

*.* Out I defie thee I, desembling wretch:

*).* Defie me strumpet? aske thy paunder here,
Can he denie it? or that wicked elder.

*se.* Why heare you signior?

*).* Tut, tut, neuer speake, 55
Thy guiltie conscience will discouer thee:

*se.* What lunacie is this that haunts this man?

*Enter* Giulliano.

*.* Oh sister did you see my cloake?

*.* Not I, I see none.

*.* Gods life I haue lost it then, saw you *Hesperida?* 60

27 doth] hoth

*Tho.* *Hesperida?* is she not at home.

*Giu.* No she is gone abroade, and no body can tell me of it at home. *Exit.*

*Tho.* Oh hauen? abroade? what light? a harlot too?
Why? Why? harke you, hath she? hath she not a brother?
A brothers house to keepe? to looke vnto?
But she must fling abroade, my wife hath spoyld her,
She takes right after her, she does, she does,
Well you goody baud and — *Enter* Cob.
That make your husband such a hoddy dody;
And you young apple squire, and olde cuckold maker,
Ile haue you euery one before the Doctor.
Nay you shall answere it I chardge you goe.

*Lo. se.* Marry with all my hart, ile goe willingly: how haue I vvrongd selfe in comming here.

*Bi.* Go with thee? ile go with thee to thy shame, I warrant thee.

*Cob.* Why vvhats the matter? vvhats here to doe?

*Tho.* What *Cob* art thou here? oh I am abusd,
And in thy house, vvas neuer man so vvrongd.

*Cob.* Slid in my house? vvho vvrongd you in my house?

*Tho.* Marry young lust in olde, and olde in young here,
Thy wifes their baud, here haue I taken them.

*Cob.* Doe you here? did I not charge you keepe your dores shut here, and do you let them lie open for all cōmers, do you scratch. *Cob beates wife.*

*Lo. se.* Friend haue patience if she haue done wrong in this let her answere it afore the Magistrate.

*Cob.* I come, you shall goe afore the Doctor.

*Tib.* Nay I will go, ile see and you may be aloud to beate your po wife thus at euery cuckoldly knaues pleasure, the Diuell and the P take you all for me: vvhy doe you not goe now.

S. 75.

*Tho.* A bitter queane, come weele haue you tamd. *Exeunt.*

*Enter* Musco *alone.*

*Mus.* Well of all my disguises yet now am I most like my selfe, bee in this varlets suit, a man of my present profession neuer counterfei till he lay holde vpon a debtor, and sayes he rests him, for then bringes him to al manner of vnrest; a kinde of little kings vve are,

bearing the diminitiue of a mace made like a young Hartechocke that alwayes carries Pepper and salte in it selfe, well I know not what danger I vnder go by this exploite, pray God I come vvell of.

*Enter* Bobadilla *and* Matheo.

*Mat.* See I thinke yonder is the varlet.

*Bob.* Lets go inquest of him. *100*

*Mat.* God saue you friend, are not you here by the appoyntment of doctor *Clemants* man.

*Mus.* Yes and please you sir, he told me two gentlemen had wild him to procure an arest vpon one signior Giulliano by a vvarrant from his maister, vvhich I haue about me. *105*

*Mat.* It is honestly done of you both, and see where hee coms you must arest, vppon him for Gods sake before hee beware.

*Enter* Stephano.

*Bob.* Beare backe *Matheo?*

*Mus.* Signior *Giulliano* I arest you sir in the Dukes name.

*Step.* Signior *Giulliano?* am I signior *Giulliano?* I am one signior *110* *Stephano* I tell you and you do not vvell by Gods lid to arest me, I tell you truely; I am not in your maisters bookes, I would you should vvell know I: and a plague of God on you for making me afrayd thus.

*Mus.* Why, how are you deceiued gentlemen?

*Bob.* He weares such a cloake, and that deceiued vs, *115*
But see here a coms, officer, this is he.

*Enter* Giulliano.

*Giu.* Why how now signior gull: are you a turnd flincher of late, come deliuer my cloake.

*Step.* Your cloake sir? I bought it euen now in the market.

*S. 76.*

*Mus.* Signior *Giulliano* I must arest you sir. *120*

*Giu.* Arrest me sir, at whose suite?

*Mus.* At these two gentlemens.

*Giu.* I obey thee varlet; but for these villaines —

---

*111* lid] slid
*123* villaines] villianes

*Mus.* Keepe the peace I charge you sir, in the Dukes name Sir.

*Giu.* Whats the matter varlet.

*Mus.* You must goe before maister doctor *Clement* sir, to answere these gentlemen will object agaynst you, harke you sir, I will vs kindely.

*Mat.* Weele be euen with you sir, come signior *Bobadilla* weel before and prepare the doctor: varlet looke to him.

*Exeunt* Bobadilla *and* Mathe

*Bob.* The varlet is a tall man by Iesu.

*Giu.* Away you rascalles,
Signior I shall haue my cloake.

*Step.* Your cloake: I say once agayne I bought it, and ile keepe it.

*Giu.* You will keepe it?

*Step.* I, that I will.

*Giu.* Varlet stay, heres thy fee arrest him.

*Mus.* Signior *Stephano* I arrest you.

*Step.* Arrest me? there take your cloake: ile none of it.

*Giu.* Nay that shall not serue your turne, varlet, bring him away, il goe with thee now to the doctors, and carry him along.

*Step.* Why is not here your cloake? what would you haue?

*Giu.* I care not for that.

*Mus.* I pray you sir.

*Giu.* Neuer talke of it; I will haue him answere it.

*Mus.* Well sir then ile leaue you, ile take this gentlemans woorde f appearance, as I haue done yours.

*Giu.* Tut ile haue no woordes taken, bring him along to answere it.

*Mus.* Good sir I pitie the gentlemans case, heres your monie agayn

*S. 77.*

*Giu.* Gods bread, tell not me of my monie, bring him away I say.

*Mus.* I warrant you, he will goe with you of himselfe.

*Giu.* Yet more adoe?

*Mus.* I haue made a fayre mashe of it.

*Step* Must I goe? *Exeunt.*

*Enter doctor* Clement, Thorello, Lorenzo se., Biancha, Pizo, Tib., *a seruant or two of the Doctors.*

*Clem.* Nay but stay, stay giue me leaue; my chayre sirha? you *155*
Signior *Lorenzo* say you vvent thether to meete your sonne.

*Lo. se.* I sir.

*Clem.* But vvho directed you thether?

*Lo. se.* That did my man sir?

*Clem.* Where is hee? *160*

*Lo. se.* Nay I know not now, I left him vvith your clarke,
And appoynted him to stay here for me.

*Clem.* About vvhat time vvas this?

*Lo. se.* Marry betweene one and two as I take it.

*Clem.* So. what time came my man with the massage to you Signior *165*
*Thorello?*

*Tho.* After two sir.

*Clem.* Very good, but Lady how that you were at *Cobs:* ha?

*Bia.* And please you sir. ile tell you: my brother *Prospero* tolde me that
*Cobs* house vvas a suspected place. *170*

*Clem.* So it appeares me thinkes; but on.

*Bia.* And that my husband vsed thether dayly;

*Clem.* No matter, so he vse himselfe well.

*Bia.* True sir, but you know vvhat growes by such haunts oftentimes.

*Clem.* I, ranke fruites of a iealous brayne Lady: but did you finde *175*
your husband there in that case, as you suspected.

*Tho.* I found her there sir.

*Clem.* Did you so? that alters the case; who gaue you knowledge of your
wiues beeing there?

*Tho.* Marry that did my brother *Prospero.* *180*

*S. 78.*

*Clem.* How *Prospero,* first tell her, then tell you after? vvhere is *Prospero.*

*Tho.* Gone vvith my sister sir, I know not vvhither.

*Clem.* Why this is a meare tricke, a deuise; you are gulled in this m grosly: alasse poore vvench vvert thou beaten for this, how now sir vvhats the matter? *Enter one of the Do. men.*

*Ser.* Sir theres a gentleman in the court vvithout desires to speake vvi your vvorship.

*Clem.* A gentleman? vvhats he?

*Ser.* A Souldier, sir, he sayeth.

*Clem.* A Souldier, fetch me my armour, my sworde, quickly a souldier speake vvith me, vvhy vvhen knaues, — come on, come on, hold r cap there, so; giue me my gorget, my sword stand by I vvill end yo matters anone: let the souldier enter, now sir vvhat haue you to s to me?

*Enter* Bobadillo *and* Matheo.

*Bob.* By your vvorships fauour.

*Clem.* Nay keepe out sir, I know not your pretence, you send me vvc sir you are a souldier, vvhy sir you shall bee answered here, here them haue beene amongst souldiers. Sir your pleasure.

*Bob.* Fayth sir so it is: this gentleman and my selfe haue beene m violently vvronged by one signior *Giulliano:* a gallant of the citie here: and for my owne part I protest, beeing a man in no sorte giu to this filthy humor of quarreling, he hath asaulted me in the vvay my peace: dispoyld me of mine honor, disarmd me of my vveapons, a beaten me in the open streetes: vvhen I not so much as once offe to resist him.

*Clem.* Oh Gods precious is this the souldier? here take my armour quicl twill make him swoone I feare: he is not fit to looke on't, that v put vp a blow.

*Enter Seruant.*

*Mat.* Andt please your worship he was bound to the peace.

*Clem.* Why, and he were sir, his hands were not bound, were they?

*S. 79.*

*Ser.* There is one of the varlets of the citie, has brought two gentlem here vpon arest sir.

*Clem.* Bid him come in, set by the picture: now sir, what? signior *Guilliano?* ist you that are arested at signior freshwaters suit here. *Enter* Mus. *w* Giu. *&* Stephe

*Giu.* Ifayth maister Doctor, and heres another brought at my suite.

*Clem.* What are you sir.

*Step.* A gentleman sir? oh vncle?

*Clem.* Vncle? vvho, *Lorenzo?*

*Lo. se.* I Sir. 220

*Step.* Gods my vvitnesse my vncle, I am vvronged here monstrously, he chargeth me vvith stealing of his cloake, & vvould I might neuer stir, if I did not finde it in the street by chance.

*Giu.* Oh did you finde it now? you saide you bought it ere vvhile?

*Step.* And you sayd I stole it, nay now my vnckle is here I care not. 225

*Clem.* Well let this breath a while; you that haue cause to complaine there, stand foorth; had you a vvarrant for this arrest.

*Bob.* I andt please your vvorship.

*Clem.* Nay do not speake in passion so, vvhere had you it?

*Bob.* Of your clarke sir. 230

*Clem.* Thats vvell and my clarke can make vvarrants and my hand not at them; vvhere is the vvarrant? varlet haue you it?

*Mus.* No sir your vvorships man bid me doe it; for these gentlemen and he vvould be my discharge.

*Clem.* Why signior *Giulliano*, are you such a nouice to be arrested 235 and neuer see the vvarrant?

*Giu.* Why sir, he did not arrest me.

*Clem.* No? how then?

*Giu.* Marry sir, he came to me and sayd he must arrest me, and he vvould vse me kindely, and so foorth. 240

*Clem.* Oh Gods pittie, vvas it so sir, he must arrest you: giue | me my
*S. 80.* long sworde there: helpe me of; so come on sir varlet I must cut of your legges sirha; nay stand vp ile vse you kindly: I must cut of your legges I say.

*Mus.* Oh good sir I beseech you, nay good maister doctor, Oh 245 good sir.

*Clem.* I must do it; there is no remedie,
I must cut of your legges sirha.
I must cut of your eares, you rascall I must do it;
I must cut of your nose, I must cut of your head. 250

*Mus.* Oh for God sake good Maister Doctor.

---

217 you] yo

*Clem.* Well rise how doest thou now? doest thou feele thy selfe well? hast thou no harme?

*Mus.* No I thanke God sir and your good worshippe.

*Clem.* Why so I sayd I must cut of thy legges, and I must cut of thy armes, and I must cut of thy head: but I did not do it: so you sayd you must arrest this gentleman, but you did not arrest him you knaue, you slaue, you rogue, do you say you must arrest sirha, away with him to the iayle, ile teach you a tricke for your must. 255

*Mus.* Good M. Doctor I beseech you be good to me. 260

*Clem.* Marry a God: away with him I say.

*Mus.* Nay sblood before I goe to prison, ile put on my olde brasen face, and disclaime in my vocation: Ile discouer thats flat, and I be committed, it shall be for the committing of more villainies then this, hang me, and I loose the least graine of my fame. 265

*Clem.* Why? vvhen knaue? by Gods marry; ile clappe thee by the heeles to.

*Mus.* Hold, hold I pray you.

*Clem.* Whats the matter? stay there.

*Mus.* Fayth sir afore I goe to this house of bondage, I haue a case to vnfolde to your worshippe: which (that it may appeare more playne vnto your worshippes view) I do thus first of all vncase, & appeare in mine owne proper nature, seruant to this gentleman: and knowne by the name of ***Musco!*** 270

*Lo. se.* Ha? ***Musco.***

*Step.* Oh vncle ***Musco*** has beene with my cosen and I | all this day. 275

S. 81.

*Clem.* Did not I tell you there was some deuise.

*Mus.* Nay good M. Doctor since I haue layd my selfe thus open to your worship: now stand strong for me, till the progresse of my tale be ended, and then if my vvit do not deserue your countenance: Slight throw it on a dogge, and let me goe hang my selfe. 280

*Cle.* Body of me a merry knaue, giue me a boule of Sack, signior *Lorenzo,* I bespeak your patience in perticuler, marry your eares in generall, here knaue Doctor *Clement* drinkes to thee.

*Mus.* I pledge M. Doctor and't were a sea to the bottome.

*Cle.* Fill his boule for that, fil his boule: so, now speak freely. 285

*Mus.* Indeede this is it will make a man speake freely. But to the poynt, know then that I ***Musco*** (beeing somewhat more trusted of my maister

then reason required, and knowing his intent to *Florence*) did assume the habit of a poore souldier in wants, and minding by some meanes to intercept his iorney in the mid way twixt the grandg and the city, 290
I encountred him, where begging of him in the most accomplisht and true garbe (as they tearme it) contrarie to al expectation, he reclaimed me from that bad course of life, entertayned me into his seruice, imployed me in his busines, possest me with his secrets, which I no sooner had receiued but (seeking my young maister, and finding 295
him at this gentlemans house) I reuealed all most amply: this done by the deuise of signior *Prospero*, and him together, I returnd (as the Rauen did to the Arke) to mine olde maister againe, told him he should finde his sonne in what maner he knows, at one *Cobs* house, where indeede he neuer ment to come, now my maister he to maintayne 300
the iest, went thether, and left me with your vvorships clarke: vvho being of a most fine supple disposition (as most of your clarkes are) proffers me the wine, which I had the grace to accept very easily, and to the tauerne we went: there after much ceremonie, I made him drunke in kindenesse, stript him to his shurt, and leauing him in that 305
coole vayne, departed, frolicke, courtier like, hauing obtayned a suit:
?. which suit fitting me exceedingly | well, I put on and vsurping your mans phrase & action, caried a message to Signior *Thorello* in your name: vvhich message vvas meerely deuised but to procure his absence, while signior *Prospero* might make a conueiance of *Hesperida* to 310
my maister.

:m Stay, fill me the boule agayne, here; twere pittie of his life vvould not cherish such a spirite: I drinke to thee, fill him wine. why now do you perceiue the tricke of it.

o. I, I perceiue vvell vve vvere all abusd — 315

. se. Well vvhat remedie?

:m. Where is *Lorenzo*, and *Prospero* canst thou tell?

s. I sir, they are at supper at the *Meeremaid*, where I left your man.

m. Sirha goe vvarne them hether presently before me: and if the hower of your fellowes resurrection be come bring him to. But forwarde, 320
forwarde, vvhen thou hadst beene at *Thorellos*. *Exit seruant.*

s. Marry sir (comming along the streete) these two gentlemen meet me, and very strongly supposing me to be your vvorships scribe, entreated me to procure them a vvarrant, for the arrest of signior *Giulliano*, I promist them vpon some paire of silke stockins or a iewell, or 325
so, to do it, and to get a varlet of the citie to serue it, vvhich varlet I appoynted should meete them vpon the Realto at such an houre, they no sooner gone, but I in a meere hope of more gaine by signior *Giulliano*, went to one of *Satans* old Ingles a broker, & there paund your mans liuerie for a varlets suite, vvhich here vvith my selfe, 330
I offer vnto your vvorships consideration.

*Clem.* Well giue me thy hand: ***Proh superi ingenium magnum quis nou Homerum, Illias aeternum si latuisset opus?*** I admire thee I hon thee, and if thy maister, or any man here be angry with thee, I sh suspect his wit while I know him for it, doe you heare Signior ***Thorello***, Signior ***Lorenzo***, and the rest of my good friendes, I pray y let me haue peace when they come, I haue sent for the two gallan and ***Hesperida***, Gods marry I must haue you friendes, how now? wh noyse is there?

***Enter seruant then*** Peto.

*Ser.* Sir it is *Peto* is come home.

*S. 83.*

*Clem.* *Peto* bring him hether, bring him hether, what how now signi drunckard, in armes against me ha? your reason your reason for th

*Pe.* I beseech your worship to pardon me.

*Clem.* Well, sirha tell him I do pardon him.

*Pe.* Truly sir I did happen into bad companie by chance and they cast me in a sleepe and stript me of all my cloathes.

*Clem.* Tut this is not to the purpose touching your armour, what mig your armour signifie.

*Pe.* Marry sir it hung in the roome where they stript me, and I borrow it of on of the drawers, now in the euening to come home in, because I was loth to come through the street in my shurt.

*Enter* Lorenzo *iunior* Prospero, Hesperida.

*Clem.* Well disarme him, but its no matter let him stand by, who be thes oh young gallants; welcome, welcome, and you Lady, nay neuer scatt such amazed lookes amongst vs, *Qui nil potest sperare desperet nih*

*Pros.* Faith M. Doctor thats euen I, my hopes are smal, and my dispaire shal be as little. Brother, sister, brother what cloudy, cloud *and will noe sunshine on these lookes appeare,* well since there is su a tempest towarde, ile be the porpuis, ile daunce: wench be of go cheare, thou hast a cloake for the rayne yet, where is he? S'hart h now, the picture of the prodigal, go to ile haue the calfe drest for you at my charges.

*Lo. se.* Well sonne *Lorenzo*, this dayes worke of yours hath much deceiu my hopes, troubled my peace, and stretcht my patience further th became the spirite of dutie.

*Clem.* Nay Gods pitie signior *Lorenzo* you shal vrge it no more come since you are here, ile haue the disposing of all, but first sign *Giulliano* at my request take your cloake agayne.

*Giu.* Well sir 1 am content.

*Cle.* Stay now let me see, oh signior Show-liuer I had almost forgotten him, and your *Genius* there, what doth he suffer for a good conscience to? doth he beare his crosse with patience. 370

*Mu.* Nay they haue scarse one cros between thē both to beare.

*Clem.* Why doest thou know him, what is he? what is he?

*Mus.* Marry search his pocket sir, and thele shew you he is an Author Sir.

*& 84.*

*Clem.* *Dic mihi musa virum:* are you an Author sir, giue me leaue a little, come on sir, ile make verses with you now in honor of the Gods, and the Goddesses for what you dare *extempore;* and now I beginne. 375

*Mount the my Phlegon muse and testifie*
*How* Saturne *sitting in an Ebon cloud*
*Disrobd his podex, white as iuorie,* 380
*And through the welkin thundred all aloud.* theres for you sir.

*Pros.* Oh he writes not in that height of stile.

*Clem.* No: weele come a steppe or two lower then.

*From Catadupa and the bankes of Nile*
*Where onely breedes your monstrous Crocodile* 385
*Now are we purposd for to fetch our stile.*

*Pros.* Oh too farre fetcht for him still maister Doctor:

*Clem.* I, say you so, lets intreat a sight of his vaine then?

*Pros.* Signior, maister Doctor desires to see a sight of your vaine, nay you must not denie him. 390

*Cle.* What, al this verse, body of me he carries a whole realme, a common wealth of paper in his hose, lets see some of his subiects.

*Vnto the boundlesse ocean of thy bewtie*
*Runnes this poore riuer, chargd with streames of zeale,*
*Returning thee the tribute of my dutie:* 395
*Which here my youth, my plaints, my loue reueale.*

Good? is this your owne inuention?

*Mat.* No sir, I translated that out of a booke, called *Delia.*

*C.* Oh but I wold see some of your owne, some of your owne.

*Mat.* Sir, heres the beginning of a sonnet I made to my mistresse. 400

*Clem.* That that: who? to *Maddona Hesperida* is she your mistresse.

*Pros.* It pleaseth him to call her so, sir.

*Clem.* *In Sommer time when* Phaebus *golden rayes*
You translated this too? did you not?

*Pros.* No this is inuention: he found it in a ballad. 405

*Mat.* Fayth sir, I had most of the conceite of it out of a ballad indeede.

*S. 85.*

*Clem.* Conceite, fetch me a couple of torches, sirha,
I may see the conceite: quickly? its very darke?

*Giu.* Call you this poetry?

*Lo. iu.* Poetry? nay then call blasphemie, religion; 410
Call Diuels, Angels; and Sinne, pietie:
Let all things be preposterously transchangd.

*Lo. se.* Why how now sonne? what? are you startled now?
Hath the brize prickt you? ha? go to; you see,
How abiectly your Poetry is ranckt, in generall opinion. 415

*Lo. iu.* Opinion, O God let grosse opiniō sinck & be damnd
As deepe as *Barathrum*
If it may stand with your most wisht content,
I can refell opinion and approue,
The state of poesie, such as it is, 420
Blessed, aeternall, and most true deuine:
Indeede if you will looke on Poesie,
As she appeares in many, poore and lame,
Patcht vp in remnants and olde worne ragges,
Halfe starud for want of her peculiar foode: 425
Sacred inuention, then I must conferme,
Both your conceite and censure of her merrite,
But view her in her glorious ornaments,
Attired in the maiestie of arte,
Set high in spirite vvith the precious taste, 430
Of sweete philosophie, and vvhich is most,
Crownd vvith the rich traditions of a soule,
That hates to haue her dignitie prophand,
With any relish of an earthly thought:
Oh then how proud a presence doth she beare. 435
Then is she like her selfe fit to be seene,
Of none but graue and consecrated eyes:
Nor is it any blemish to her fame,
That such leane, ignorant, and blasted wits,
Such brainlesse guls, should vtter their stolne wares 440
With such aplauses in our vulgar eares:
Or that their slubberd lines haue currant passe,
From the fat iudgements of the multitude,
*S. 86.* But that this barren and infected age
Should set no difference twixt these empty spirits, 445

And a true Poet: then which reuerend name,
Nothing can more adorne humanitie. *Enter with torches.*

Clem. I *Lorenzo* but election is now gouernd altogether by the influence of humor, which insteed of those holy flames that should direct and light the soule to eternitie, hurles foorth nothing but smooke and 450 congested vapours, that stifle her vp & bereaue her of al sight & motion. But she must haue store of *Ellebore*, giuen her to purge these grosse obstructions: oh thats well sayd, giue me thy torch, come lay this stuffe together. So giue fire? there, see, see, how our Poets glory shines brighter, and brighter, still, still it increaseth, oh now its at the 455 highest, and now it declines as fast: you may see gallants, *Sic transit gloria mundi,* Well now my two Signior outsides, stand foorth, and lend me your large eares, to a sentence, to a sentence: first you signior shall this night to the cage, and so shall you sir, from thence tomorrow morning, you signior shall be carried to the market crosse, and be 460 there bound: and so shall you sir, in a large motlie coate, with a rodde at your girdle; and you in an olde suite of sackcloth, and the ashes of your papers (saue the ashes sirha) shall mourne all day, and at night both together sing some ballad of repentance very pitteously, which you shall make to the tune of *Who list to leade and a souldiers* 465 *life.* Sirha bil man, imbrace you this torch, and light the gentlemen to their lodgings, and because we tender their safetie, you shall watch them to night, you are prouided for the purpose, away and looke to your charge with an open eye sirha.

Bob. Well I am armd in soule agaynst the worst of fortune. 470

Mat. Fayth so should I be, and I had slept on it.

Pe. I am armd too, but I am not like to sleepe on it.

Mus. Oh how this pleaseth me. *Exeunt.*

Clem. Now Signior *Thorello, Guilliano, Prospero, Biancha.*

Step. And not me sir. 475

Clem. Yes and you sir: I had lost a sheepe and he had not bleated, I must haue you all friends, but first a worde with | you young gallant, and you Lady.

Giu. Wel brother *Prospero* by this good light that shines here I am loth to kindle fresh coles, but and you had come in my walke within 480 these two houres I had giuen you that you should not haue clawne of agayne in hast, by Iesus I had done it, I am the arrenst rogue that euer breathd else, but now beshrew my hart if I beare you any malice in the earth.

Pros. Fayth I did it but to hould vp a iest: and helpe my sister to 485 a husband, but brother *Thorello,* and sister, you haue a spice of the

yealous yet both of you, (in your hose I meane,) come do not dwell vpon your anger so much, lets all be smoth foreheaded once agayne.

*Tho.* He playes vpon my forehead, brother *Giulliano*, I pray you tell me one thing I shall aske you: is my foreheade any thing rougher 490 then it was wont to be.

*Giu.* Rougher? your forehead is smoth enough man.

*Tho.* Why should he then say? be smoth foreheaded,
Vnlesse he iested at the smothnesse of it?
And that may be; for horne is very smoth 495
So are my browes? by Iesu, smoth as horne?

*Bia.* Brother had he no haunt thether in good fayth?

*Pros.* No vpon my soule.

*Bia.* Nay then sweet hart: nay I pray the be not angry, good faith ile neuer suspect thee any more, nay kisse me sweet musse. 500

*Tho.* Tell me *Biancha*, do not you play the woman with me.

*Bia.* Whats that sweete hart.

*Tho.* Dissemble?

*Bia.* Dissemble?

*Tho.* Nay doe not turne away: but say I fayth was it not a match 505 appoynted twixt this old gentleman and you?

*Bia.* A match.

*Tho.* Nay if it were not, I do not care: do not weepe I pray thee sweete *Biancha*, nay so now? by Iesus I am not iealous but resolued I haue the faythfulst wife in *Italie*. 510

*For this I finde where iealousie is fed,*
*Hornes in the minde, are worse then on the head,*
S. 88. *See what a droue of hornes flie in the ayre,*
*Wingd with my cleansed, and my credulous breath:*
*Watch them suspicious eyes, watch where they fall,* 515
*See see, on heades that thinke they haue none at all*
*Oh what a plentuous world of this will come,*
*When ayre raynes hornes, all men be sure of some.*

*Clem.* Why thats well, come then: what say you are all agreed? doth none stand out. 520

*Pros.* None but this gentleman: to whom in my owne person I owe all dutie and affection: but most seriously intreate pardon, for whatsoeuer hath past in these occurrants, that might be contrarie to his most desired content.

*Lo.* Fayth sir it is a vertue that persues, 525
Any saue rude and vncomposed spirites,
To make a fayre construction and indeede
Not to stand of, when such respectiue meanes,
Inuite a generall content in all.

*Clem.* Well then I coniure you all here to put of all discontentment 530 first you Signior *Lorenzo* your cares; you, and you, your iealosie: you your anger, and you your wit sir: and for a peace offering, heres one willing to be sacrifised vppon this aulter: say do you approue my motion?

*Pros.* We doe ile be mouth for all.

*Clem.* VVhy then I wish them all ioy, and now to make our euening 535 happinesse more full: this night you shall be all my guestes: where weele inioy the very spirite of mirth, and carouse to the health of this *Heroick* spirite, whom to honor the more I do inuest in my owne robes desiring you two *Giulliano* and *Prospero* to be his supporters, the trayne to follow, my selfe will leade, vsherd by my page here with 540 this honorable verse. *Claudite iam riuos pueri sat prata biberunt.*

*FINIS.*

---

## Inhalt des Stückes.

I. Akt, Scene 1. Landgut bei Florenz. *Lorenzo di Pazzi senior*, *Musco; Stephano*, *Diener.*

Der Diener Musco wird bei Tagesanbruch von dem alten Lorenzo beauftragt, seinen Sohn, der auch Lorenzo heißt, zu wecken, doch ihn nicht zu stören, wenn er etwa bei den Büchern säße. In einem Selbstgespräch drückt der Vater sodann seine Unzufriedenheit damit aus, daß sich sein Sohn, ein anerkannter Gelehrter, der Dichtkunst widme. Auch er sei in seiner Jugend der Poesie ergeben gewesen, doch habe ihn Erfahrung über den wahren Gebrauch des Studiums belehrt. — Es tritt des Alten Neffe Stephano auf, der seinen Vetter, den jungen Lorenzo, nach einem Buch über die Jagd befragen will, denn Kenntnis in solchen Dingen gehöre zur notwendigen Bildung eines «gentleman». Über diese Anschauungsweise seines Neffen gerät der alte Lorenzo außer sich. Stephano solle sich nicht in die Gesellschaft eindrängen, sondern sich einen rechten Platz in ihr verdienen, sich in seinen Ausgaben mäßigen und nicht mit seiner Vornehmheit protzen. Letzterem Rat folgt der junge Mann einem eintretenden Diener gegenüber in einer so empfindlichen und albernen Art, daß ihn sein Onkel mit einem wiederholten Verweis ins Haus schickt. Der Diener hat einen Brief an Lorenzo di Pazzi abzugeben, geschrieben von Prospero di Strozzi. Der Alte eröffnet den Brief, obwohl er erkennt, daß sein Sohn der Adressat ist Der Brief enthält unter vielen Witzworten und Anzüglichkeiten die Einladung, nach Florenz zu kommen, um in Gesellschaft und auf Kosten zweier Gimpel (gulls) sich einen vergnügten Tag zu machen. Über diesen Brief ist der Vater sehr wenig erbaut. Er beauftragt Musco, ihn an seinen Sohn zu bringen, aber ja nicht zu verraten, daß er, der Vater, den Brief gelesen habe (was er selber erst damit verrät), und entschließt sich, seinem Sohne nach Florenz zu folgen.

Scene 2. Ebendaselbst. *Lorenzo iunior*, *Musco; Stephano.*

Musco hat seinem jungen Herrn sofort mitgeteilt, daß der Vater vom Inhalt des Briefes Kenntnis habe. *Stephano* tritt ein und hat zunächst ein ähnliches Rencontre mit Musco, wie vorher mit dem Diener aus der Stadt. · Lorenzo iunior liest den Brief, beschließt, der Einladung zu folgen, und fordert, um seinerseits zum Amüsement beizutragen, seinen Vetter auf, mitzukommen.

Scene 3. Florenz, Cob's Haus. *Matheo, Cob*, *Tib, Bobadilla.*

Matheo, der eine der beiden «gulls», will den andern, einen gewissen Bobadilla, besuchen, und findet aus, daß dieser bei dem Wasserträger Cob wohnt. Kaum kann er glauben, daß Bobadilla in so niedriger Hütte hause, und auch dieser, der eben nach einem verkneipten Abend erwacht, hätte sich gerne vor Matheo verleugnen lassen. So aber bittet er wenigstens, daß jener die Kenntnis von seiner Behausung nicht weiter verbreite. Dann kommt das Gespräch auf Poesie, auf das Theaterstück Hieronimo und Matheos Dichtungen, und weiter über Modeangelegenheiten auf Prosperos Bruder Giulliano, dem die beiden nicht grün sind. Matheo erzählt von Giullianos Drohung, ihn durchzuprügeln, worauf Bobadilla ihm rät, eine Forderung zu schicken, und sich erbietet, Matheo Fechtunterricht zu erteilen. Er will ihm eine besondere Finte lehren. Zu diesem Zweck begeben sie sich nach einer Kneipe.

Scene 4. Thorellos Haus. *Thorello, Giulliano*, *Pizo; Bobadilla, Matheo; Cob; Biancha, Hesperida.*

Nach Erledigung einiger Geschäftsfragen mit Pizo beginnt Thorello, ein reicher Kaufherr, seinem Schwager Giulliano gegenüber sein Herz zu erleichtern über Prospero, mit dessen Lebenswandel er sehr unzufrieden ist. Er möchte, daß Giulliano interveniert, was er selbst zu thun sich scheut, da er den Verdacht zu erregen befürchtet, er sei eifersüchtig. Bobadilla und Matheo kommen und fragen nach Prospero, Bobadilla beleidigt den anfangs ignorierten Giulliano, wofür dieser Rache schwört. Die Frühstücksglocke ruft Giulliano ins Haus, Thorello will gleich folgen und enthüllt nun seine selbstquälerische Natur: er ist von Eifersucht im schlimmsten Grade besessen. Seine Gattin Biancha fragt, weshalb er nicht frühstücke. Er antwortet, er sei nicht wohl, doch werde er gleich kommen. Aus jedem ihrer Worte schöpft er Verdacht.

II. Akt, Scene 1. Strasse nach Florenz. *Musco; Lorenzo iunior*, *Stephano.*

Musco, als Soldat verkleidet, will dem alten Lorenzo auflauern und ihn verhindern, seinem Sohn zu folgen. Zunächst aber kommt dieser selbst, im Gespräch mit Stephano. Musco erprobt die Güte seiner Maskierung an diesen beiden und schwatzt dem Stephano für schweres Geld sein Rapier als eine echte spanische Klinge an.

Scene 2. Strasse nach Florenz. *Lorenzo senior*, *Musco.*

Der alte Lorenzo tritt auf im Selbstgespräch über Vernunft und Thorheit. Musco bettelt ihn an, erntet dafür moralische Vorhaltungen und wird schliesslich als Diener engagiert.

Scene 3. In der Mermaid-Schenke. *Prospero, Bobadilla, Matheo: Lorenzo iu., Stephano; Musco.*

Bobadilla und Matheo geben ihrer Entrüstung über Giulliano Ausdruck. Lorenzo iunior und Stephano kommen. Lorenzo erzählt die Schicksale des Briefes. Die Herren werden mit einander bekannt gemacht. Jeder setzt sich ins rechte Licht: *Bob.:* «I love few words, I am no general man.» *Step.:* «I am mightily given to melancholy.» *Mat.:* «I do no more but take your pen and paper presently and write you your half score or your dozen of sonnets at a sitting.» Bobadilla berichtet von seinen Heldenthaten bei der Belagerung von Ghibelletto. Dann wird Stephanos neuerworbenes Rapier beurteilt und verworfen. In demselben Augenblick erscheint Musco, gesteht seinen Schwindel ein und giebt sich zu erkennen. Er verkündet die Ankunft des Vaters.

III. Akt, Scene 1. Thorellos Haus. *Thorello, Pizo; Cob.*

Wie in I, 4 wird die Scene eingeleitet durch geschäftliche Bemerkungen. Thorello überlegt, ob er zur Börse gehen soll, und wagt aus Angst und Eifersucht nicht, das Haus zu verlassen. Als er sich schließlich doch dazu ermannt, will er Pizo ins Geheimnis ziehen, um ihn als Wache zurück zu lassen. Aber auch hier kommt er vor Scheu nicht über dje Vorbereitungen hinaus, und lässt Pizo, der einen Schwur geleistet hat, schweigsam zu sein, ganz unaufgeklärt und verwundert zurück. Cob tritt auf und erregt sich über die Fasttage. Bei der Ankunft von Matheo, Prospero, Lorenzo iunior, Bobadilla, Stephano und Musco geht Pizo, um seinen Herrn zu benachrichtigen.

Scene 2. Ebendaselbst. *Lorenzo iun., Prospero, Stephano, Musco, Bobadilla, Matheo, Pizo, Cob.*

Prospero und Lorenzo iunior sprechen von Muscos gelungenem Streich und vom Dr. Clement. Dann rühmt Bobadilla dem Stephano das Rauchen. Darüber ergrimmt Cob, der deshalb von Bobadilla geschlagen wird. Matheo und Bobadilla gehen ins Haus, die andern folgen.

Scene 3. Beim Doctor Clement. *Thorello, Lorenzo sen., Dr. Clement, Peto, Cob.*

Cob, von Pizo gesandt, trifft Thorello und teilt ihm die Ankunft der unerwünschten Gäste mit. Thorello malt sich natürlich gleich das schlimmste aus und eilt nach Hause. Dr. Clement, Lorenzo senior und Peto treten auf. Cob klagt wider Bobadilla, der Richter fragt weshalb, und als er Cobs Wut über den Tabak hört, will er den Wasserträger ins Gefängnis werfen lassen. Dann beruhigt der Doktor den Alten über seinen Sohn.

Scene 4. Thorellos Haus. *Biancha, Giulliano; Hesperida, Prospero, Lorenzo iu. etc.; Thorello, Pizo.*

Giulliano macht seiner Schwester Vorstellungen über die Gesellschaft, die Prospero ins Haus bringt. Alsbald erscheinen die Kumpane. Matheo bringt Hesperida seine Huldigungen dar, Giulliano flieht vor den verhaßten Versen. Der Dichterling wird des Plagiates überführt, von Stephano aber sehr bewundert. Giulliano kehrt zurück, Beleidigungen fallen, alle ziehen ihre Schwerter; in diesem Augenblick kommt Thorello dazwischen und treibt sie auseinander. Hesperida

verrät ihre eben entstandene Neigung zu Lorenzo iunior, auf den Thorello sch wieder wegen seiner Gattin Verdacht wirft.

Scene 5. Cobs Haus. *Cob*, *Tib*.

Cob ist voller Wut über seinen Logiergast Bobadilla.

Scene 6. *Musco*, *Lorenzo iunior*, *Prospero*.

Lorenzo gesteht Prospero seine Liebe zu dessen Schwester, Prospero will fü ihn sprechen.

IV. Akt. Strasse. *Lorenso senior*, *Musco*, *Peto*.

Musco kehrt zu seinem Herrn, dem älteren Lorenzo, zurück, teilt ihm mi daß sein Kommen seinem Sohne bekannt sei, und erzählt seine eigenen angeblich Erlebnisse, durch die er gezwungen worden sei, auszusagen was er wisse. Außerdem berichtet er, daß der junge Lorenzo mit einer Dame ein Stelldichein beim Hause des Wasserträgers Cob habe. Der Alte geht, um ihn dabei zu ertappen Musco braucht nunmehr eine neue Verkleidung und folgt deshalb mit Vergnüge einer Einladung des Peto zu einer Flasche Wein in der Mermaid-Schenke.

Strasse. *Bobadilla*, *Lorenzo iunior*, *Matheo*, *Stephano*; *Giulliano*.

Matheo spricht von den Drohungen des Giulliano und Bobadilla von de Revanche, die sie sich für die Beleidigungen holen werden. Dann erzählt de letztere von seinen Erlebnissen mit den Florentiner Fechtmeistern und wie e 40000 Feinde in 200 Tagen vernichten wolle. Giulliano erscheint und zerbläu ihn jämmerlich, Matheo flieht. Bobadilla gebraucht die Ausrede, er sei «bound t the peace». Giulliano hat seinen Mantel zurückgelassen. Stephano nimmt ihn a sich, trotz der Warnung von Lorenzo iunior.

Thorellos Haus. *Thorello*, *Prospero*, *Biancha*, *Hesperida*, *Musco*; *Thorello*, *Dr. Clement*.

Prospero verteidigt sich gegen Thorello wegen des vorherigen Zusammen stoßes zwischen Giulliano und den «gulls». Davon käme so wenig Schaden, s wenig Thorellos Kleider und Getränke vergiftet seien. Letzterer in seiner wahn sinnigen Eifersucht hält sich infolge dieser Redewendung für vergiftet von seine Frau. Musco kommt in Petos Kleidung mit einer angeblichen Bitte Dr. Clement um eine Unterredung mit Thorello, der der Aufforderung folgen will. Prospe erkennt Musco, der erzählt, wie er zur Verkleidung gekommen ist, und giel ihm den Auftrag, den jungen Lorenzo nach einem bestimmten Kloster zu bestelle Pizo wird von Thorello als Schildwache zurückgelassen. Prospero flößt der Bianch Verdacht ein gegen ihren Gemahl, der sich der Frau Cobs als Kupplerin bedien Biancha und Pizo eilen dorthin. Dann ist Prospero für Lorenzo iunior Freiwerbe bei Hesperida, die den Antrag annimmt. Thorello und Dr. Clement komme Der Doktor sagt, er habe keine Botschaft an Thorello gesandt. Als der Kaufhe von Prospero hört, sein Weib sei mit Pizo bei Cobs Haus, eilt er natürlich voll Verdacht dorthin. Dem Dr. Clement ist die Sache mit seinem Diener nicht rech geheuer. Prospero und Hesperida begeben sich nach dem Kloster.

Strasse. *Matheo, Bobadilla, Musco.*

Matheo und Bobadilla wollen für die erlittene Unbill Genugthuung durchs
ıtz. Musco in seiner Verkleidung als Dr. Clements Diener kommt gerade recht,
verspricht, für einen Edelstein und ein paar seidene Strümpfe ihnen einen
ıaftsbefehl zu beschaffen.

'. Akt. Vor Cobs Haus. *Lorenzo sen., Tib, Biancha, Pizo, Thorello, Cob.*

Bei Cobs Haus treffen sich Lorenzo senior, Biancha und Pizo, Thorello und
ließlich Cob. Eine große Zungenschlacht wird geschlagen. Zum Schluß wollen
ı vor den Richter. Auch Giulliano kommt, auf der Suche nach seinem Mantel.
ı ihm erfährt Thorello, daß Hesperida das Haus verlassen habe. Musco ver-
ftet als Polizist im Auftrage Bobadillas und Matheos den Giulliano, und auf des
zteren Wunsch auch den Stephano.

Beim Dr. Clement. *Dr. Clement, Thorello, Lorenzo sen., Biancha, etc.*

Beim Dr. Clement stellt sich zunächst heraus, daß Thorello und Biancha
ı Prospero genarrt sind. Bobadilla und Matheo kommen, ersterer klagt gegen
iulliano. Musco als Polizist führt Giulliano und Stephano vor. Musco giebt sich
ı erkennen und erzählt seine sämtlichen (dem Zuschauer bekannten) Erlebnisse.
achdem auch noch Peto, Dr. Clements Diener, wieder erschienen ist, kommen
rospero und das junge Paar. Es erfolgt ein Gericht über den Dichter Matheo,
r als Plagiator entlarvt wird und dessen Machwerke der Richter verbrennen läßt.
ie wahre Poesie findet ihren Verteidiger in Lorenzo iunior. Das Stück schließt
it der Versöhnung der Alten und der Jungen, sowie zwischen Thorello und
einem Weibe.

## Entstehungszeit des Stückes.

Die folgenden Daten sind uns gegeben:

1. Im Calendar of State Papers wird am 20. September 1598 «a new play called Every Man's humour» erwähnt.
2. In das Buchhändler-Register ist das Stück eingetragen am 4. August [1600] mit dem Zusatz: «to be staied», und am 14. August 1600. (Arber, Transcript, III, 37 u. 169).
3. Im Jahre 1601 erscheint die Quarto-Ausgabe, mit der Bemerkung auf dem Titelblatt: «As it hath beene sundry times publickly acted by the right Honorable the Lord Chamberlaine his seruants.»
4. Im Jahre 1616 giebt Ben Jonson seine Werke in einer Folio-Edition heraus. «Every man in his humour» erscheint hier in neuer Fassung und enthält auf dem Titelblatte die folgenden thatsächlichen Angaben: «E. m. i. h. h. A comedy Acted in the yeare 1598. By tho then Lord Chamberlaine his Servants.» Die Jahreszahl wird vor der Aufzählung der hauptsächlichsten Schauspieler — an ihrer Spitze Will. Shakespeare — in folgender Form wiederholt: «First acted in the yeare 1598, with allowance of the Master of Revells».

Dies sind die einzigen authentischen Angaben, die uns über das Stück aus seiner Entstehungszeit vorliegen. Sie geben Anlass zu der Frage: Ist das Stück

1598 in der Form der Folioausgabe zur Aufführung gelangt, wie man nach An[illegible] der Folio vermuten müßte? An diese Frage knüpft sich die nach der Entsteh[illegible] zeit unserer Quarto-Fassung. Sie erschien 1601: ist sie etwa später als die F[illegible] der Folio entstanden?

Diese letzte Frage ist von allen, die sich mit ihr beschäftigt haben, [illegible] stimmig verneint worden. Aus der Vergleichung der beiden Versionen ergiebt [illegible] wie wir im nächsten Abschnitt sehen werden, mit Sicherheit, daß die Folio-F[illegible] die später entstandene ist. Nun aber stellt sich eine neue Schwierigkeit ein. D[illegible] wenn wir, wozu uns die Folio das Recht zu geben scheint, annehmen, das St[illegible] sei schon 1598 in der Form der Folio, also der späteren, aufgeführt worden, war[illegible] erschien dann noch 1601 die Quartoversion?

Auf diesem Standpunkte steht W. Gifford, der Herausgeber von Ben Jon[illegible] Werken. Er nimmt an, daß die Folioversion 1598 gespielt wurde, daß die Qua[illegible] version 1596 entstanden und 1597 aufgeführt sei, und schließlich, daß die Aus- gabe von 1601 eine unrechtmäßige, nicht vom Dichter selbst veranlaßte gewe[illegible] sei. Um diese Auffassung zu stützen, identifiziert er unser Stück mit einem, d[illegible] Henslowe im Jahre 1597 aufführen ließ; über die Quarto sagt er folgendes: «Th[illegible] quarto edition appeared in 1601; there is not the least probability of its havi[illegible] been given to the press by Jonson, whose name is misspelt in the title-page, a[illegible] who indeed, if the property of the play had been in his own hands, wo[illegible] naturally be inclined to suppress it altogether. It had neither dedication n[illegible] prologue, and was probably printed from the book-holder's copy at the 'Rose'».

Die Unhaltbarkeit dieser Gründe springt zum Teil sofort ins Auge. In eine[illegible] scharfsinnigen, aber wenig beachteten Abhandlung — sie ist nicht einmal im Dictionary of National Biography angeführt — hat Brinsley Nicholson den Sachverhalt erörtert und in einleuchtender Weise klargestellt (The Antiquary, vol. VI. p. 15 ff. und p. 106 ff. July, September 1882). Er kommt zu diesen Re- sultaten: 1. Die Quartoversion wurde 1598 zuerst gespielt, 2. sie wurde von Jonson selbst herausgegeben, während 3. die Folioversion um 1606 entstand.

Nicholson überführt zunächst Gifford der Wiedergabe falscher Daten; dann weist er die Identifizierung von Jonsons Stück mit dem von Henslowe aufgeführten zurück. Dies hat, was Gifford verschweigt, den Titel 'Comedey of Umers'. und in einer Zeit, wo die «humours» in der Litteratur solche Rolle spielten, dürfte es wohl mehrere Stücke in dieser Art und mit ähnlichen Titeln gegeben haben. Ich erinnere nur an Chapmans 'A humourous day's mirth', das mit Jonsons Stück manche Verwandtschaft zeigt und wohl berechtigter Weise von Fleay mit dem Hensloweschen Repertoirstück zusammengebracht worden ist. Die juristischen und orthographischen Einwände Giffords gegen die Legalität der Quarto weist Nicholson ebenso überzeugend zurück. Der Aufführung durch die Henslowesche Truppe widerspricht geradezu die Bemerkung auf dem Titel der Quarto, daß es von den Schauspielern des Lord Chamberlain aufgeführt worden sei, sodaß dieser Grund also, der Gifford zu stützen schien bei seiner Annahme, die erste Darstellung ins Jahr 1597 zu setzen, fortfällt.

Alle Schwierigkeiten zerstreuen sich aber, wenn wir annehmen, daß die Quartoversion 1598 zur Aufführung kam. Die Folioausgabe macht keinen Unter- schied zwischen erster Version und Neubearbeitung; ihre Angaben beziehen sich allgemein auf das Stück 'Every man in his humour'. Sie sagt: a comedy acted in the yeare 1598 etc., nicht aber, wie die Quarto: as it hath beene acted. Die

Folio, die ihre Aussage noch einmal wiederholt mit dem ausdrücklichen Zusatz «first acted», ist also allgemeiner in ihrer Angabe als die Quarto, die das Stück wirklich in der Form giebt, «as it hath beene acted». Schließlich aber spricht für die Grundsätze, die Ben Jonson im Jahre 1616 bei der Folioherausgabe in der Datierung seiner Stücke anwandte, noch der ganz analoge Fall bei einem andern Drama, der Tragödie Sejanus, die im Jahre 1603 zuerst aufgeführt wurde und durchfiel. Jonson arbeitete das Stück um und ließ es 1605 neu erscheinen. Diese Neubearbeitung ist in die Folio aufgenommen, aber mit der Notiz: «First acted 1603».

Ich nehme daher mit Nicholson an, daß die Quartoversion 1598 zur Aufführung kam, 1601 von Jonson selbst veröffentlicht, dann umgearbeitet und in dieser verbesserten Form in die Folio aufgenommen wurde.[1])

## Vergleichung der Quarto 1601 mit der Folio 1616.

Die Folio zeigt eine große Anzahl von Abänderungen gegen die Quarto, die sich in den meisten Fällen als Verbesserungen darstellen, ohne jedoch auf den Gang des Stückes von wesentlichem Einfluß zu sein. Ich unterscheide Veränderungen allgemeiner und besonderer Natur; jene betreffen das ganze Stück in allen seinen Teilen, diese nur einzelne Partieen.

Die allgemeinen Veränderungen erstrecken sich auf die Form, die Sprache und den Inhalt der Komödie.

---

[1]) Im Anschluß hieran sei erwähnt, daß in dem bekannten Sammelwerke England's Parnassus (1600) unter mehreren Citaten aus Ben Jonson sich auch zwei aus unserem Stücke finden. Ich führe sie, die beide zur Illustration von «jealousy» dienen, hier an. Sie lauten nach Park's Heliconia, Part III, 172:

A new disease? — I know not, new or old;
But it may well be *term'd* poore *mortall plaine.*
For, like *the* pestilence, it doth infect
The houses of the braine: first it begins
Solely to worke upon the the phantasie,
Filling her seat with such pestiferous aire,
As soone corrupts the judgement, and from thence
Sends like contagion to the memorie,
Still each of other *taking like* infection,
Which, as a searching vapour, spreads itselfe
Confusedly through every sensive part,
Till not a thought, or motion in the minde,
Be *farre* from the black poyson of suspect. [Quarto I, $4^{193}$ ff.]

und pag. 175:

..... Where Jealousie is *bred,*
Hornes in the mind are worse then *hornes in* the hed. [Q. V, $5^{11}$ f.]

In den cursiv gehaltenen Wörtern stimmen diese Citate weder mit der Quarto noch der Folio überein, in den gesperrt gedruckten jedoch mit der Quarto, im Gegensatz zur Folio, während der umgekehrte Fall überhaupt nicht vorkommt. Wir haben es im Jahre 1600 also mit einer ungenauen Wiedergabe der Quartoversion zu thun.

**Zunächst ist hervorzuheben, daß die Akt- und Sceneneinteilung in beiden Versionen verschieden ist, und da die modernen Herausgeber wieder nach anderen Gesichtspunkten abgeteilt haben, ergeben die sämtlichen Abweichungen von Quarto, Folio und den neuen Ausgaben diese Tabelle:**

| Qu. | Fo. | Mod. A. | Qu. | Fol. | Mod. A. |
|---|---|---|---|---|---|
| Akt I, Sc. 1 | Akt I, Sc. 1, 2 | Akt I, Sc. 1 | Akt III, Sc. 2 | Akt III, Sc. 5 | Akt III, Sc. [illegible] |
| „ „ „ 2 | „ „ „ 3 | „ „ „ 2 | „ „ „ 3 | „ „ „ 6,7 | „ „ „ |
| „ „ „ 3 | „ „ „ 4, 5 | „ „ „ 3,4 | „ „ „ 4 | „ IV „ 1,2,3 | „ IV „ |
| „ „ „ 4 | „ II, „ 1,2,3 | „ II, „ 1 | „ „ „ 5 | „ „ „ 4 | „ „ „ |
| „ II, „ 1 | „ „ „ 4 | „ „ „ 2 | „ „ „ 6 | „ „ „ 5 | „ „ „ |
| „ „ „ 2 | „ „ „ 5 | „ „ „ 3 | „ IV, — | „ „ „ 6-9 | „ „ 4— |
| „ „ „ 3 | „ III, „ 1, 2 | „ III, „ 1 | „ V, — | „ „ 10, 11 | „ „ „ 8,[illegible] |
| „ III, „ 1 | „ „ „ 3, 4 | „ „ „ 2 | | „ V, „ 1-5 | „ V „ — |

Die Akteinteilung der Folio zeigt insofern einen Vorzug, als der in der Quarto sehr lange erste Akt sich dadurch, daß die letzte Scene (Qu. I, 4) zum zweiten Akt gezogen ist, der Durchschnittslänge eines Aktes nähert. Trotzdem scheint den Dichter nicht das Bedürfnis nach Symmetrie bei der Veränderung geleitet zu haben, da im Gegensatz zur Quarto in der Folio Akt III und IV sehr lang, Akt V aber sehr kurz geraten sind. Akt V hat nur den dritten Teil der Zeilenzahl von Akt IV. Wenn man dagegen den V. Akt der Folio betrachtet, so kann man auf den Gedanken kommen, die neue Anordnung sei mit Rücksicht auf den Inhalt geschehen, da nun die Gerichtsscene, welche die Lösung sämtlicher im Verlauf des Stückes geschürzter Knoten bringt, den letzten Akt allein einnimmt. Doch ist wieder dies Prinzip der Disposition in den anderen Akten nicht zu bemerken. Z. B. erscheint die Einteilung der Quarto inbezug auf den ersten Akt viel angemessener als in der Folio. Denn Qu. I giebt die ganze Exposition des Stückes, macht uns mit sämtlichen Personen bekannt und führt uns besonders auch alle «humours» vor, die im Stück lächerlich gemacht werden sollen, während in der Folio ein Teil der Exposition noch in den zweiten Akt hineingezogen wird.

Der vierte und fünfte Akt der Quarto haben auffälligerweise keine Sceneneinteilung; sie läßt sich jedoch leicht herstellen, da das Auf- und Abtreten der Personen sehr sorgfältig, zum Teil genauer als in der Folio, die aber die Sceneneinteilung durchführt, bezeichnet ist. In den ersten drei Akten der Quarto wird mit einer Ausnahme, eine neue Scene dann gezählt, wenn ein Schauplatzwechsel stattfindet. Die Folio macht Abschnitte auch beim Auftritt neuer Personen. Die Zahl ihrer Scenen ist daher größer als die der Quarto. Nur einmal zählt die Quarto eine neue Scene ohne Veränderung des Schauplatzes (Akt III, Sc. 1 und 2). Hier findet aber vollständiger Personenwechsel statt. Die modernen Ausgaben des Stückes, die den Text der Folio wiedergeben, schließen sich nur in der Akteinteilung an diese an. Da die neuen Herausgeber aber dasselbe Prinzip wie die Quarto befolgen, Scenenwechsel mit Schauplatzveränderung zu identifizieren, stimmt die Einteilung in Scenen im großen und ganzen mit der Quarto überein. Eine Abweichung hiervon verdient Hervorhebung. Qu. I, 3 spielt zu Anfang vor Cobs Hause. Matheo fragt den Wasserträger nach Bobadillas Aufenthaltsort, erfährt, daß er gerade an der rechten Stelle ist, und folgt Tib, der Frau Cobs, um den Freund oben im Hause aufzusuchen. Nachdem Matheo und Tib abgetreten sind, hält Cob noch ein längeres Selbstgespräch, worauf er auch die Bühne verläßt. Dann folgt, ohne daß

eine neue Scene gezählt wird, die Bemerkung: *Bobadilla discouers himselfe on a bench; to him Tib.* Ist dies eine Bezeichnung dafür, daß der folgende Auftritt, ohne daß der Vorhang geschlossen wurde, sich auf dem oberen Teil der Bühne abspielt? Das Wort: «discouors himselfe» scheint dafür zu sprechen. Die Folio und die neueren Herausgeber zählen diesen Auftritt natürlich als neue Scene.

Ich füge hier gleich einige Bemerkungen über die Bühnenanweisungen an, deren Zahl in den modernen Ausgaben stark angewachsen ist gegen die spärliche, welche Quarto und Folio bieten. Wo wir uns den Schauplatz einer Scene zu denken haben, wird nie gesagt, weder in Qu. noch in Fo., er muß stets aus dem Inhalt der Scene, manchmal sogar aus einer früheren oder späteren erschlossen werden. In der Quarto ersehen wir überhaupt erst aus dem Stück, daß wir uns in Florenz befinden, während die Folio sofort nach Aufzählung der Personen als «Scene: London» angiebt. Daß die Quarto Auftreten und Abgang der Personen sehr sorgfältig anmerkt, ist schon gesagt; die Folio ist in solchen Angaben sehr sparsam, *exit* oder *exeunt* begegnen uns kein einziges Mal in der Folio, *enter* nur einmal in III, 1: *Yong Knowell enters.* An der Spitze jeder Scene ist angegeben, welche Personen darin beschäftigt werden; dabei sind aber auch solche angeführt, die im Lauf der Scene erscheinen resp. abtreten, ohne daß eine genauere Notiz gegeben wird. Hier tritt oft die Quarto mit ihren bestimmten Anweisungen aufklärend ein. Für die Sparsamkeit der Folio in dieser Beziehung ein sehr deutliches Beispiel: In Qu. III, 2 betritt und verläßt Piso auf der Suche nach den Dienstboten seines Herrn viermal die Bühne, was jedesmal durch *Enter Piso* und *Exit Piso* genau markiert wird. Die Folio hat an der entsprechenden Stelle (F. III, 5) nur die einmalige Bemerkung: *Cash goes in and out, calling.* Im übrigen enthält die Folio auch einige Anweisungen, die in der Quarto fehlen, z. B. F. I, 2: *Kno'well laughs hauing read the letter;* I, 5: *Bobadil is making him ready all this while;* II, 3: *He* [Cob] *passes by with his tankard;* III, 5: *Bobadill beates him with a cudgell,* und: *Master Stephen is practising, to the post,* u. s. w. Dagegen fehlt in der Folio die wichtige Notiz Qu. II, 1: *Enter Musco disguised like a soldier.* Die nähere Bezeichnung der Personen des Stückes durch Zusätze wie: an old gentleman, his sonne, u. s. w. ist eine Zuthat der Folio.

Auf der Grenze zwischen den Veränderungen der Form und denen des Inhalts stehen die der Sprache. Manche können zu jenen, manche zu diesen gerechnet werden. Hier sind zunächst einige Erscheinungen zusammengestellt, durch die der eigentliche Inhalt des Stückes nicht berührt wird.

Die Zahl der sprachlichen Veränderungen ist sehr groß. Jede Seite, an den meisten Stellen sogar jeder Satz, ganz abgesehen natürlich von den Stellen, die überhaupt umgearbeitet sind, zeigen die Hand des Revisors. Und meistens ist auch sofort zu erkennen, daß es wirkliche Besserungen sind, die die Folio vor der Quarto auszeichnen.

Schon diese zeigt das offenbare Bestreben des Dichters, die Sprache in den passenden Partieen an die gewöhnliche Umgangssprache anzunähern. Diese Tendenz zeigt sich in noch höherem Grade in der Folio. Sie bewirkt Kürzung durch Fortlassen von Worten:

Qu. I, 1[74] Gentlemen, God saue you. F.: Save you, gentlemen.

Qu. I, 3[2] God giue you good morrow. F.: giue your worship good morrow. und dergl. öfter.

Familiärere Wortformen, leichtere Satzkonstruktionen werden eingeführt: z. B. wo die Quarto: cousin hat (z. B. Qu. I, 1[94]) schreibt die Folio gewöhnlich coz.

Qu. I, 1[94]: You see the gentleman contaynes himselfe
In modest limits, giuing no reply
To your unseason'd rude comparatiues.

cf. F.: You see the honest man demeans himself
Modestly towards you, giving no reply
To your unseason'd quarelling, rude fashion.

Qu. I, 1[106]: I was requested by a gentleman of Florence (hauing some occasion to ride tbis way) — cf. F.: I was required by a gentleman in the city, as I rode out at this end o'the town.

Qu. I, 2[2]: But Musco didst thou observe his countenance in the reading of it, whether he were angry etc. — cf. F.: What countenance, prithee, made he in the reading of it? was he angry?

Qu. III, 6[7]: my imaginatiue forces — cf. F. IV, 5: forces of my phant'sie.

Sehr zahlreich sind die Fälle, wo der Dichter durch schärferes Denken und genauere Unterscheidung sich zu einer Besserung des Ausdrucks bewogen sah.

In der Quarto wird von einem Diener gesagt: Qu. I, 1[94]: the gentleman contaynes himselfe etc. und Qu. I, 1[119]: Make this gentleman drinke. In beiden Fällen wird in der Folio das angemessenere «honest man» gesetzt. Hierher gehört ferner: Qu. I, 1[187]: Lo. se.: I will not crosse his journey, — cf. F.: I will not stop his journey, denn kreuzen will er die Reise ja gerade, nur nicht verhindern.

Qu. I, 3[86]: Cob: mine ancestry came from a king's loynes. Da Cob hier an den «herring, the king of fish» denkt, ist der Ausdruck belly (statt loins), den die Folio hat, wohl der bessere.

Allgemeine Ausdrücke der Quarto werden in der Folio vielfach durch bestimmtere und deshalb anschaulichere ersetzt, abstracta durch concreta und dgl.; z. B.:

Qu. I, 1[19]: Experience hath awakt my sprits
And reason taught them, how to comprehend
The soueraigne use of study.

cf. F.: Time and the truth have wakt my judgment
And reason taught me better to distinguish
The vain from the useful learnings.

Qu. I, 1[172]: to mart himself
Thus cheapely (in the open trade of scorne)
To geering folly, and fantastique humour.

cf. F.: to have made election
Of your companions, than to have ta'en on trust
Such petulant, jeering gamesters.

Qu. I, 1[175]: But now I see opinion is a foole,
And hath abusde my senses.

cf. F.: But I perceive affection makes a fool
Of any man, too much the father.

Durch ein Bild wird größere Anschaulichkeit erzielt:

Qu. I, 1[68]: Cosen, lay by such superficiall formes
And entertaine a perfect reall substance.

cf. F.: I'ld have you sober, and contain yourself
Not that your sail be bigger than your boat.

Die schon in der Quarto enthaltenen Bilder werden vielfach gebessert.

Qu. I, 1[12]: The lib'rall voyce of double-toung'd report

cf. F.: The liberal voice of fame in her report.

Qu. I, 1[190]: To stay the hot and lustie course of youth.
For youth restraind straight growes impatient,
And (in condition) like an eager dogge.

cf. F.: to stay
The unbridled course of youth in him; for that
Restraind, grows more impatient; and in kind
Like to the eager, but the generous greyhound.

Qu. I, 1[192]: his (des Hundes) masters throat — F.: his holders throat.

Durch Zusätze wird das, was der Dichter sagen will, ergänzt oder zu ... erem Ausdruck gebracht. So wird «idle poetry» (Qu. I, 1[18]) in der Folio ... er erklärt als:

That fruitless and unprofitable art,
Good unto none, but least to the professors,
Which then I thought the mistress of knowledge.

... «gentility» (Qu. I, 1[70]):

Which is an airy and mere borrow'd thing
From dead man's dust and bones; and none of yours,
Except you make, or hold it.

Ferner ermahnt der alte Lorenzo seinen Neffen Stephano:

Qu. I, 1[84]: not to spend
Your crownes on euerie one that humors you.

cf. F.: not to spend
Your coin on every bauble that you fancy,
Or every foolish brain that humours you.

Oder Musco sagt zu seinem jungen Herrn Qu. I, 2[4]: «I saw him not reade ...», und in der Folio setzt er noch hinzu: «nor open it, I assure your worship».

Hierher zu rechnen ist auch in der Folio die schöne, sich an Terenz an... ...nende Ausführung des Gedankens, am Schlusse der ersten Scene:

There is a way of winning more by love, u. s. w.,

...für wir in der Quarto die zwei kurzen Verse finden:

Qu. I, 1[194]: Therefore Ile studie (by some milder drift)
To call my sonne vnto a happier shrift.

Auch Beispiele dieser Art ließen sich häufen; einige werden später noch erwähnt werden, da solche Ergänzungen häufig zur Vertiefung von Motivierung und Charakteristik dienen.

Zuletzt ist noch darauf hinzuweisen, daß die zahlreichen Flüche und Beteuerungen der Quarto einer genauen Revision unterworfen worden sind. Oft läßt sich zwar garnicht absehen, warum sich der Dichter gerade hierbei die Mühe der Änderung gemacht hat, z. B. für s'blood (Qu. II, $4^{62}$) s'death zu setzen, aber im allgemeinen ist die Tendenz der Milderung ersichtlich. Die Namen Gottes und Jesu sind in der Folio fast ganz eliminiert; z. B.: Qu. I, $1^{91}$ by God's lid — F.: by this cudgel, Qu. I, $1^{99}$ fore God — F.: for Heaven, Qu. I, $2^{76}$ By God — F.: by my fackings, u. s. w. Da in der Quarto alle Personen sehr oft Gottes Namen bei Beteuerungen anrufen, hatte der Dichter, wohl aus Gehorsam gegen die bekannte Verordnung Jacobs I. vom Jahre 1605/6, hier viel zu ändern, und hat es meist in sehr charakterischer Weise gethan. — Der berühmte Fluch Bobadills: «by the foot of Pharaoh» (Allitteration!) lautete in der Quarto: «by the life of Pharaoh». Die antiken Namen wie Phaeton, Phoebus, die Bobadilla in der Quarto oft anwendet, sind durch den ritterlichen St. George ersetzt.

Ich wende mich zu den Veränderungen, die den Inhalt des Stückes betreffen. Die Verpflanzung von «Every man in his humour» von italienischem auf englischen Boden macht äußerlich den auffallendsten Unterschied zwischen den beiden Versionen aus. Äußerlich, — denn auf den eigentlichen Inhalt und den Gang der Handlung ist dieser Teil der Umarbeitung kaum von Einfluß gewesen. Schon in der ersten Fassung war das Stück ein in italienische Gewänder gesteckter Engländer; beim Wechsel des Kostüms ist er kein anderer geworden, nur fühlt er sich wohler in seiner Nationaltracht. In der ersten Fassung haben wir noch ein Zugeständnis des Dichters an die Konvention, an das herrschende romantische Drama zu sehen; später nahm er dies Zugeständnis zurück und zog die Konsequenzen seiner dichterischen Anschauungen und Tendenzen. Im Prolog zum Alchemist (1610) giebt er über diese einmal Rechenschaft:

> Our Scene is London, 'cause we would make knowne
> No countries mirth is better than our own.
> No clime breeds better matter for your whore,
> Bawd, squire, impostor, many persons more,
> Whose manners, now call'd humours, feed the stage,
> And which have still been subject for the rage
> Or spleens of Comick writers.

Von der Veränderung sind die Personen- und Lokalnamen betroffen. Den Personennamen der Quarto entsprechen in der Folio die folgenden:

| Quarto | | Folio | Quarto | | Folio |
|---|---|---|---|---|---|
| Lorenzo di Pazzi sen. | = | Kno'well | Giulliano | = | George Downeright |
| Prospero | = | Wellbred | Lorenzo iunior | = | Edward Kno'well |
| Thorello | = | Kitely | Biancha | = | Dame Kitely |
| Stephano | = | Master Stephen | Hesperida | = | Mrs. Bridget |
| Doctor Clement | = | Justice Clement | Peto | = | Roger Formal |
| Bobadilla | = | Bobadill | Matheo | = | Master Matthew |
| Musco | = | Brainworm | Pizo | = | Thomas Cash |
| Cob | = | Oliver Cob | Tib | = | Tib |

Im Laufe des Stückes begegnen uns noch folgende Namen:

| | | |
|---|---|---|
| Signior Bentiuole = Master Lucar | | Francisco = Francis |
| Marina = Mrs. Mary | | Martino = Martin |
| Signior Platano = Snare | | Gasper = Gasper |

Portensio = Fitz-Sword.

In der Quarto haben Cob und Tib englische Namen und sie sind von den Hauptpersonen die einzigen, die ihre Namen unverändert behalten haben, mit Ausnahme des Doctor Clement, der aber seinen Titel in den englischen Amtsnamen «Justice» verwandelt. Die übrigen Namen sind zum Teil durch leichte Änderung der Endungen anglisiert, teils durch ganz neue ersetzt. Bei der letzteren Art wendet Ben Jonson den von moralisierenden Dichtern so gern und häufig benutzten Kunstgriff an, den Charakter einer Figur bezeichnende Namen zu erfinden (Kno'well, Wellbred, Formal etc.).

Was an italienischen Ortsnamen u. dgl. in der Quarto vorkommt, hat Ben Jonson durch englische ersetzt. Die bemerkenswertesten Änderungen sind:

| | |
|---|---|
| Academies — both our Universities | the Friery — the Tower |
| in Padua — in the University | Italy — London |

Florentine merchant — merchant in the old Jewry.

Der Stadtname Florenz wird auf verschiedene Weise wiedergegeben: the city, Old Jewry, Moorgate, Moorfields, London. Der Gonfaloniere wird zum «city magistrate», der Duke von Florenz zu «her Majesty», einmal auch zu «her Majesty and the lords».

An einer Stelle der Folio ist die Fassung der Quarto mit ihren italienischen Namen stehen geblieben:

Q. IV[323]: *Mat.*: I but would any man haue offered it in *Venice?*

*Bob.*: Tut I assure you no: you shall haue there your *Nobilis*, your *Gentelezza* u. s. w.

Dies finden wir in der Folio wörtlich wieder, nur mit dem kleinen Zusatz: «as you say» nach Venice. Daß die Stelle stehen blieb, ist kein Fehler, aber die Frage lag doch wohl dem Florentiner Mattheo näher als dem Londoner Matthew.

Auf der anderen Seite finden wir auch einige Anglicismen in der Quarto, nämlich die Namen der Tavernen The Mermaid und The Mitre, beides bekannte Kneipen des elisabethischen Londons. In der Folio sind sie durch The Windmill und The Star ersetzt.

Der Dichter hat sich aber nicht damit begnügt, nur die Anspielungen auf italienische Lokalverhältnisse in solche auf englische umzuwandeln, sondern wir finden in der Folio eine Menge Londinismen, die in der Quarto nicht ihr Gegenstück haben. Wie farbenreich die Folioversion in dieser Beziehung gegenüber der Quarto ist, konnten wir eben schon an der Zahl von Ortsangaben sehen, die die Folio für das Florenz der Quarto aufweist. Das Lokalkolorit von Florenz ist ein ganz blasses, wir finden nur allgemeine Bezeichnungen, die jedenfalls darauf hindeuten, daß dem Dichter nicht etwa wirkliche Florentiner Anschauungen zu Gebote standen. Ja es fließen sogar Vorstellungen von Venedig ein, wenn vom Rialto (Qu. IV[380], V[327]) die Rede ist, ein Irrtum von mindestens derselben Schwere wie der von der Küste Böhmens, dessen sich Shakespeare schuldig machte. In der Folio giebt es keine allgemeinen Bezeichnungen, alles ist so genau lokalisiert, daß wir der Handlung mit der Karte in der Hand folgen können, und zwar nur mit

der Karte von London. Selbst dem Namen Italy an Stellen wie dieser (Qu. V$^{516}$): «I haue the faythfulst wife in Italy» entspricht in der Folio kein England, und statt «the honestest old Troian in all Italy» (Qu. III, 5$^{16}$) finden wir «the honestest old brave Troian in London». Es genügt, die Namen von den Punkten Londons anzuführen, um die Bereicherung, die das Stück durch die Anglisierung erfahren hat, zu kennzeichnen: Hogsden, Finsbury, Islington ponds, Middlesex, Old Jewry, Guildhall, the Windmill, the Spittle (Hospital), Pict-hatch, Moorgate, Exchange, Moorfields, Coleman Street, Thames Street, Fleet Street, Customhouse Key. Hounsditch, Artillery garden, Bridewell, Mile-end, Turnbull, Whitechapel, Shoreditch, the Tower. Auch der bekannte Buchhändler Master John Trundle, der Drucker des Hamlet, und Drake's old ship at Deptford werden erwähnt. Diese Anspielungen auf Londoner Verhältnisse werden oft sehr witzig verwertet. Von der Treue der Angaben kann man sich leicht durch Vergleichung mit Beschreibungen des damaligen Londons (z. B. Stow's Survey of London, das in demselben Jahr erschien, in dem E. m. i. h. h. entstand, 1598) überzeugen (cf. die Anmerkungen Giffords und Wheatleys[1]). Wenn also auch die Verpflanzung der Komödie auf englischen Boden ohne Änderung der Handlung möglich war, so dürfen wir doch sagen, daß der Inhalt des Stückes durch die Übersiedlung sehr bereichert wurde.

Aber auch sonst weicht die Handlung der Folio nicht von der Quarto ab. Selbst der ganz umgearbeitete Schluß des Stückes bringt nicht eine neue Wendung, sondern giebt dem Verlauf der Ereignisse eine concisere Form. Nur einen kleinen Zug, der des Dichters Sorgfalt auch hier zeigt, hat die Folio vor der Quarto voraus: die Versöhnung der Eheleute Cob und Tib. Auf die Umwandlung dieser Schlußscenen kommen wir bei der Besprechung der Einzelabänderungen noch zurück.

Dagegen muß hier eine Lücke der Folio erwähnt werden, durch welche die Handlung sich zwar nicht ändert, ihre Durchsichtigkeit und Verständlichkeit jedoch verschleiert wird. Auf sie hat Adolf Buff in der Engl. Stud. I, 181 ff. aufmerksam gemacht.

Im fünften Akt der Quarto (= F. IV, 10) finden sich vor Cobs Haus Lorenzo senior, der hier seinen Sohn auf unlauteren Wegen vermutet, sowie die eifersüchtigen Eheleute Thorello und Biancha, die sich gegenseitig im Verdacht haben, ein. Dann erscheint plötzlich Giulliano (Qu. V, $^{57}$):

*Giu.:* Oh sister did you see my cloake?
*Bia.:* Not I, I see none.
*Giu.:* God's life, I haue lost it then, saw you Hesperida?
*Tho:* Hesperida? is she not at home?
*Giu.:* No she is gone abroade and nobody can tell me of it at home.
*Exit.*
*Tho:* O heauen? abroade? what light? a harlot too? etc. etc.

Diese ganze Episode fehlt in der Folio, wozu den Dichter vielleicht die unmotivierte Einführung des Giulliano bewogen haben mochte. Trotzdem entsteht durch diesen Strich eine Lücke, denn wir wissen nun nach der Folioversion nicht, wie Kitely (Thorello) in der Verhandlung beim Richter dessen Frage: Where is Wellbred? beantworten kann: «Gone with my sister, sir, I know not whither». Allerdings ist

[1]) Ben Jonsons Every Man in his Humour, hg. v. Henry B. Wheatley, in: The London Series of English Classics. New edition, London 1891.

auch nach der Quartofassung nicht klar, woher er die Abwesenheit seines Bruders erfahren hat, aber die seiner Schwester wird ihm eben in der Giulliano-Episode mitgeteilt.

Im übrigen läßt sich hin und wieder eine vertiefte Motivierung in der Folio nachweisen. Ein Beispiel hierfür ist der ganz umgearbeitete Brief im ersten Akt. Abgesehen von den durch die Ortsverwandlung bedingten Veränderungen ist die neue Fassung weniger schwülstig und bereitet das Kommende durch nähere Beschreibung der beiden «gulls» besser vor. Der Vater kommt noch etwas schlechter fort, wodurch sein Zorn und seine spätere Handlungsweise besser motiviert werden. Er fühlt sich persönlich verletzt durch den Brief, wie das die folgende Rede, die auch stark von der ersten Version abweicht, beweist. Der Monolog Fol. II, 5 steht im Gegensatz zu dem der Quarto (II, 2) in engeren Beziehungen zum Stück. Er knüpft wieder an den Brief im ersten Akt an, dessen größere Wirkung in der Folio auch hier hervortritt. Noch ein kleiner Zug, der hierher gehört: im dritten Akt der Qu. Sc. 2[23] f. (Fol. Sc. 5) heißt es:

*Pros. (Wellbred).* Whither went thy master? Piso (Cash) canst thou tell?
*Piso (Cash).* I know not, to Doctor (justice) Clement's. I think etc.

In der Quarto begegnet uns der Name des Doctor Clement hier zum erstenmal; wir wissen garnicht, wie Piso darauf kommt, seinen Herrn Thorello dort zu vermuten. In der Folio ist diese Lücke ergänzt durch eine Einschiebung einige hundert Verse früher:

*Kitely.* let one straight bring my word.
*Cash.* Very well, sir.
*Kitely.* To the Exchange, do you hear?
Or here in Coleman-street, to justice Clement's.

So, wie die Motivierung der Handlung, läßt auch die Charakteristik seiner Figuren die nachbessernde Hand des Dichters erkennen. Mit großer Kunst hat Jonson durch Hinzufügung neuer Züge, bisweilen auch durch Fortlassung in der Quarto gegebener, die Charaktere vertieft, gehoben oder verstärkt.

Vertiefung zeigt namentlich die Gestalt des alten Lorenzo-Kno'well, besonders in seinem Verhältnis zum Sohn. Er ist in der Folio selbstgewisser als in der Quarto. Er ist sicherer, daß sein Sprößling auf einer falschen Fährte ist und daß er als Vater eingreifen muß; das drückt sich in der folgenden Änderung aus:

Qu. I, 1[8]: How happy would I estimate myselfe,
Could I (by any meane) retyre my sonne
From one vaine course of study. . . .
Folio: How happy yet should I esteem myself,
Could I, by any practice, wean the boy . . . .

«Wean the boy» ist entschieden verächtlicher als «retyre my sonne».
Er traut dem Urteil der gelehrten Welt weniger:

Qu. 1, 1[14]: Yet this position must not breed in me etc.
Folio: Yet their indulgence must not spring in me . . . .

Sein erhöhtes Selbstgefühl kommt in weisheitsvollen pädagogischen Ausführungen zum Ausdruck. Die Definitionen von «idle poetry» und von «gentility»,

die in der Folio neu sind, und die wir schon unter den sprachlichen Veränderungen anführten, sind wohlbedacht vom Dichter ihm in den Mund gelegt. Und daß dies Selbstgefühl gerade seine schwächste Stelle ist, an der er am tiefsten verletzt werden kann, das ist auch ein neuer Zug der Folio. Darauf ist die Umarbeitung des Briefes berechnet, und die durch den Brief verletzte Eitelkeit ist das stärkste Motiv für den Vater, dem Sohne in die Stadt zu folgen. In der Quarto ist es hauptsächlich die Betrübnis um den Sohn, der Zorn über die schlechte Gesellschaft, in die er geraten zu sein scheint. Dort faßt der Vater sein Bedauern über den Brief noch in ein schönes Bild:

Qu. I, $1^{168}$: The modest paper eene lookes pale for griefe
To feel her virgin-cheeke defilde and staind
With such a black and criminal inscription.

In der Folio kommt anstatt dessen die persönliche Gereiztheit zum schärfsten Ausdruck: Why should he think *I* tell my apricots etc. etc.

Ein Beispiel dafür, daß ein Charakter gehoben wird, finden wir in Qu. II, 3 — Fol. III, 1. In der Quarto ergeht sich Bobadilla in heftigen Worten über Giulliano-Downeright, ohne daß dessen Bruder Prospero-Wellbred, an den Bobadillas Worte sich richten, dagegen Einspruch erhebt. In der Folio aber unterbricht er den Redner nach den ersten Sätzen mit den Worten: «Sir, I must hear no ill words of my brother», und als der Capitän noch kein Ende findet, fügt er hinzu: «faces about to some other discourse».

Um einen neuen Zug ist auch Downeright gegenüber dem Giulliano der Quarto bereichert. In dieser giebt auch wieder Bobadilla in einem Gespräch mit Matheo seiner Abneigung gegen seinen Gegner kräftigen Ausdruck. Verächtlich sagt er von ihm: Qu. I, $3^{130}$: «he has not so much as a good word in his bellie, all iron, iron, a good commoditie for a smith to make hobnailes on». In der Folio (I, 5) finden wir hinter das Wort iron eingefügt: «and rusty proverbs». Und in der That ist es ein neuer und sehr feiner Zug der Folio, daß der zwar furchtlose und hitzköpfige, aber nicht allzu scharfsinnige Downeright mit dem humour ausgestattet ist, seine Rede reichlich mit sprichwörtlichen Wendungen zu verbrämen (z. B. it will never out of the flesh that's bred in the bone, — counsel to him is as good as a shoulder of mutton to a sick horse, — as he brews, so shall he drink, u. s. f.). Merkwürdiger Weise ist diese Änderung nicht durch das ganze Stück durchgeführt, sondern begegnet uns nur in den ersten Scenen des zweiten Aktes der Folio (Qu. I, 4).

Bobadilla ist in jeder Hinsicht der Widerpart Giulliano-Downerights. Zeichnet dieser sich durch sein tapferes Drauflosgehen aus, so sind gerade die «good phrases», deren er ermangelt, Bobadillas starke Seite. Er liebt silbenreiche, fremdklingende Wörter, er gebraucht ausführliche Umschreibungen, kurz, er bedient sich einer sehr gewählten Ausdrucksweise. Diese Eigenschaft ist in der Folio sehr verstärkt gegen die Quarto, wie sich an zahlreichen Beispielen nachweisen ließe. Ich gebe nur eins: Qu. I, $3^{161}$: lend us another bed-staff, F. I, 5: accomodate us etc. Auch der Kontrast von Bobadillas gewählter und Matheos affektierter Sprechweise ist in der Folio sichtlich verschärft. Für die erhöhte Geziertheit und Geschmacklosigkeit Matheos zwei Beispiele aus vielen: Qu. I, $3^{156}$: you haue verie rare skill — F. I, 5: you have very rare, and un-in-one-breath-utterable skill, sir. Qu. IV, $^{67}$: did you ever see — Fol. IV, 7: did your eyes ever taste? Dieser

Sprache gegenüber zeigt Bobadilla wirklich eine gewisse Vornehmheit, die bei dem Bobadill der Folio auch noch in einem andern Zuge zu Tage tritt, nämlich in einer Art liebenswürdiger Anspruchslosigkeit, wie sie sich, im Gegensatz zu Matheo-Matthews Anmaßung, in Sätzen wie den folgenden in offenbart: Fol. I, 5: «I confess I love an cleanly and quiet privacy, above all the tumult and roar of fortune» und: «we will have a bunch of radish and salt to taste our wine, and a pipe of tobacco to close the orifice of the stomach».

Es bleiben noch Thorello-Kitely und Stephen zu besprechen; bei beiden sind im wesentlichen nur die Züge, die ihnen in der Quarto schon eigen sind, verstärkt, beim ersten weniger, aber feiner, bei Stephen mehr, aber gröber.

Thorello-Kitely ist Kaufmann, doch ist sein Beruf nicht zu einem hervortretenden Motiv im Stück geworden; auch die Folio betont den Geschäftsmann nur wenig mehr als die Quarto. Einen kleinen Zusatz finden wir beim ersten Auftreten Kitelys, Qu. I, 4[4]f.: Let him tell ouer that Spanish gold, and weigh it, and do you see the deliuerie of those wares to Signior Bentiuole: ile be there myselfe at the receipt of the money anon.

Cf. Fol. II, 1: Let him tell over, straight, that Spanish gold,
And weigh it, with the pieces of eight. Do you
See the delivery of those silver stuffs
To Master Lucar: tell him, if he will,
He shall have the grograns, at the rate I told him,
And I will meet him on the Exchange anon.

Sein Geschäftstrieb wird uns einmal zum Maßstab für seine Eifersucht, wenn er ein Geschäft fahren lassen will, um das Haus nicht zu verlassen; Fol. III, 3: I will not go. Business, go by for once! (nicht in der Quarto). Der Name Kitely, den Jonson dem Thorello in der Folio giebt, scheint auf einen Geizhals oder Wucherer zu deuten. (Kite = der Geier = habsüchtiger Mensch.) Doch spielt das im Stücke keine Rolle, und die Stelle in der Quarto, die darauf zu zielen scheint, ist in der Folio fortgelassen, nämlich Qu. IV[310]: What, did Thorello giue him anything to spend for the message he brought him? if he did, I should commend my man's wit exceedingly, if he would make himselfe drunke with the ioy of it.

Vorsicht ist eine der Haupttugenden des Kaufmannes. Bei Thorello-Kitely ist sie zu furchtsamer Scheu und krankhaftem Mißtrauen ausgewachsen. Das äußert sich seinem Schwager Downeright gegenüber in den umständlichen Vorbereitungen und Weitschweifigkeiten, ehe er zu dem kommt, was er ihm mitteilen will, seiner Schwester und Wellbred gegenüber in dem Verdacht, sie lockten Männer in sein Haus, und namentlich seiner Frau gegenüber in seiner wahnwitzigen Eifersucht. Hier bringt die Folio auch noch einige Verstärkungen. Seine Angst vorm Verspottetwerden:

Fol. II, 1: . . . they . . make their loose comments upon every word,
Gesture, or look, I use; mock me all over,
From my flat cap vnto my shining shoes.

Seine Furcht vorm Geschwätz der Börse:

Fol.: But should he have a clink in him, I were gone
Lost in my fame for ever, talk for th' Exhange.

statt Qu. III, 1[14]: But there's the question now, if he should proue
Rimarum plenus, then s'blood I were rookt.

Daß er einen Menschen hat, dem er Vertrauen schenkt, Piso-Cash, wird in der Folio noch ausführlich motiviert:

Fol. II, 1: I took him of a child up at my door etc.

Master Stephens Part ist in der Folio mit vielen Abänderungen und namentlich Zusätzen badacht worden, die aber alle einzig darauf berechnet sind, ihn einer erhöhten Lächerlichkeit preiszugeben. Wirklich neue Charakterzüge bekommt sein Bild nicht, nur die Farben werden dicker aufgetragen. Stephen ist von allen Personen des Stückes die am wenigsten wahre. Er ist kein Mensch, gebildet aus Fleisch und Blut, sondern eine Karikatur, zusammengesetzt aus verschiedenen lächerlichen «humours». Hierin ähnelt er Figuren aus Jonsons späteren Lustspielen, z. B. Every man out of his humour, und gerade an dem Vergleich zwischen dem Stephano der Quarto und dem Stephen der Folio können wir den Übergang zu der späteren Art des Dichters, Charaktere zu schaffen, beobachten.

Wir werfen zum Schluß unserer Vergleichung noch einen Blick auf diejenigen Partieen des Stückes, die nicht nur in einzelnen Zügen verändert, sondern ganz und gar umgearbeitet sind. Außer dem Brief in Akt I, Szene 1 sind es zwei: der Monolog des Vaters Qu. II, 2 = Fol. 5 und die letzte Hälfte des Schlußaktes.

Was sich über die Umgestaltung des Briefes sagen läßt, ist bis auf einen Punkt, auf den wir beim Besprechen des Schlußaktes noch zurückkommen werden, schon oben auf Seite 91 und 92 gesagt worden. Verbesserung der Motivierung und der Charakteristik war wohl in erster Linie des Dichters Absicht.

Ebenso ist es schon erwähnt worden, daß die Ersetzung des Quarto-Monologs II, 2 durch einen völlig neuen in der Folio II, 5 ein Beleg ist für das überall bemerkbare Streben nach vertiefter Motivierung. Aber damit allein ist die Charakterisierung der neuen Version noch nicht erschöpft, was durch einen genaueren Vergleich der beiden Monologe sich leicht erweisen läßt. Kurze Inhaltsangaben seien hier einander gegenüber gestellt.

In der Quarto geht dem alten Lorenzo, während er sich überlegt, wie er seinen Sohn von der Thorheit auf den rechten Weg zurückbringen kann, das Verständnis auf für den Kunstgriff der Natur, über die menschlichen Leidenschaften die Vernunft als Lenker zu setzen. Allerdings, wie das auch im Staate vorkommt, liegen Herrscher und Unterthanen oft miteinander im Streit; wo aber Vernunft regiert, da geht es am besten zu

Die Folio läßt den Vater Kno'well, an den losen Brief von dem Freunde seines Sohnes anknüpfend, darüber nachsinnen, wie sich die Sitten der Jugend seit seinen Knabentagen verändert haben. Früher war Verachtung des Alters durch die Jugend etwas Unbekanntes, und der Bejahrte genoß Verehrung, wenn nicht seiner Verdienste halber, so doch wegen seiner grauen Haare. Jetzt ist alles anders: die Jugend hat ihre Scheu verloren, und das Alter giebt kein gutes Beispiel; vielmehr verdirbt es selbst die Jugend durch böse Lehre und böses Vorbild. Der alte Kno'well hat zwar seinen Sohn vor dem Anblick eines schlechten Lebenswandels bewahrt, doch fürchtet er die Gefahr böser Gesellschaft für ihn.

In dem Quartomonolog haben wir es also mit einer ganz allgemeingiltigen Betrachtung über das heilsame Gleichgewicht von Vernunft und Leidenschaften zu

thun, die mit dem Inhalte des Stückes nur in lockerem Zusammenhange steht. Nicht einer Eigentümlichkeit seiner Zeit und seiner spezielleren Umgebung glaubt der alte Lorenzo auf die Spur zu kommen, sondern einem geheimnisvollen Naturgesetz. Was ist dagegen aus diesem Lückenbüßer in der Folio geworden! Auch hier finden wir allgemeine Betrachtungen. Aber in wie viel näheren Beziehungen stehen sie zu dem Inhalte des Stückes. Während der Quartomonolog in dem durchgeführten Vergleich von «Lord Reason» als dem Souverain über die rebellischen Affekte an die Personifikationen in den alten Moralitäten gemahnt, entspricht der Foliomonolog den Ansprüchen, die Jonson an die moderne Komödie stellt. Im Prolog zu '*Every man in his humour*' hat er seine poetischen Forderungen kurz präzisiert: die Komödie soll ein Zeitbild geben und soll menschliche Thorheiten geißeln. Dem entspricht genau der Inhalt des Monologs in der Folio. Selbst in der veränderten Form kommt dieser Gegensatz zwischen der älteren und der zu Jonsons Zeiten giltigen Poetik zum Ausdruck. In der Quarto hat der Dichter das Selbstgespräch noch in die früher beliebten Reimpaare gegossen, an deren Stelle in der Folio der reimlose Blankvers getreten ist. Wie bei der Anglisierung des Stückes ist also auch hier das Zugeständnis an die Tradition der künstlerischen Konsequenz Ben Jonsons gewichen.

Ob sich dieser Gesichtspunkt auch bei der Bearbeitung des Schlußaktes, der etwa von Qu. V, 280 ab ganz neugestaltet wurde, geltend machen läßt, erscheint fraglich. Hier tritt zunächst am klarsten das offenbare Bedürfnis einer starken Abkürzung hervor.

Mehr als ein Drittel des Textes hat der Dichter gestrichen. Die lange Erzählung Muscos von seinen verschiedenen Abenteuern und Verkleidungen, die dem Zuschauer nur bekanntes sagt, ist in geschickter Weise zusammengezogen und dialogisiert worden. Die darauf folgende Rückkehr Peto-Formals ist ziemlich unverändert geblieben, dagegen wird das Auftreten des jungen Paares wieder mit wenigen Worten erledigt. Ebenso ist das Hauptstück des letzten Aktes, das Gericht über den Dichterling Matheo, stark zusammengeschmolzen. Anstatt der doppelten Herausforderung von Seiten des Richters zu einem extemporierten poetischen Wettstreit hat die Folio nur die erste:

*Mount up thy Phlegon*, etc.;

anstatt der zwei Proben gestohlener Dichtkunst wird uns nur eine gegeben:

*Unto the boundless ocean* etc.,

und auch diese um die Hälfte verkürzt. Schließlich ist die ganze Debatte über das Wesen der wahren Poesie, die sich aus der Entlarvung von Matheos Plagiaten entwickelt, mit den wenigen Worten Clements abgethan: „*There goes more to the making of a good poet than a sheriff*“, sodaß der junge Kno'well nur zu erwidern braucht: „*Sir, you have saved me the labour of a defence.*“

Das Fortbleiben dieser Verteidigung der echten Poesie, die uns in der Quarto erhalten ist, macht neben der Anglisierung des Stückes den wichtigsten Unterschied der beiden Versionen aus. Das Ziel der Handlung, zu dem beide gelangen, ist ja schließlich dasselbe. Trotzdem aber ist diese theoretische Erörterung ihrem Inhalte wie ihrem Umfange nach so bedeutend, daß ihre Streichung doch den Schwerpunkt des ganzen Stückes etwas zu verschieben scheint. Dem Zuschauer von 1598 und dem Leser von 1601 mußte der Inhalt der Komödie in anderem Lichte erscheinen, als dem, der die spätere Fassung sah oder las, denn das Thema, welches das Werk

einleitet und das in der alten Form am Schluß so nachdrücklich in den Vordergrund geschoben wurde, die Frage nach dem Werte der wahren Dichtung, tritt später zurück. Wenigstens ihre positive Beantwortung, und damit auch die Person, die den echten Dichter verkörpern sollte. Denn der junge Lorenzo-Kno'well wird in der Folio um das einzige bedeutsame Hervortreten gebracht, das ihm in der Quarto beschieden war. Daß hier eine Absicht Jonsons vorliegt, wird klar, wenn wir noch einmal den Brief im ersten Akt heranziehen. In der Quarto ist der Adressat des Briefes der Dichter Lorenzo; von vorne bis zu Ende ist das Schreiben voller Anspielungen auf seinen poetischen Genius: „. . . *I doubt, Apollo hat got thee to be his ingle, that thou commest not abroad*, etc. . . . *Invent some famous memorable lye, or other* . . ., *thou hast been father of a thousand, in thy dayes, thou couldst be no Poet else*. . . *If thou wilt not, s'hart, what's your god's name? Apollo? I, Apollo. If this melancholy rogue (Lorenzo here) doe not come, graunt, that he doe turne foole presently and neuer hereafter to be able to make a good Iest, or a blanke verse* etc. . .“ In der Folio finden wir statt alledem nur die beiläufige Bemerkung: „*one is a rhymer, sir, of your own batch, your own leaven*“, sodaß das Poetentum Kno'wells auch hier ganz zurückgetreten ist.

Es handelt sich also offenbar im letzten Akt nicht nur um eine Kürzung, sondern um eine tiefergreifende, auch den Inhalt berührende Abänderung. Welche Beweggründe dabei Ben Jonson geleitet haben, darüber lassen sich nur Vermutungen äußern. Vielleicht veranlaßten äußere, persönliche Ursachen, von denen wir keine Kunde mehr haben und die in späteren Jahren wegfielen, den Dichter im Jahre 1598 zu einem solchen Pronunziamento. Möglicherweise warf hier schon der Theaterkrieg der folgenden Jahre seine Schatten voraus. Hierfür könnte sprechen, daß in der Folio der ausdrückliche Hinweis auf den Dichter Daniel gemildert ist, dessen Delia-Sonetten Matheo wörtlich die Strophe: „*Unto the boundless ocean of thy bewtie*“ gestohlen hat, während in der Folio nur eine selbstgemachte Parodie dem allgemeinen Spotte preisgegeben wird, allerdings mit dem wenig schmeichelhaften Zusatz: „*a parody, with the miraculous gift, to make it absurder than it was*“. Auch die Anspielung auf Anthony Monday, die in dem Ausdruck „*Poet Nuntius*“ (Qu. I, 1,[187]) lag, ist in der Folio getilgt. Vielleicht waren es jedoch Gründe dramaturgischer Natur, die den Dichter zu der Umgestaltung bewogen. Zwar werden ihm kaum Gedanken vorgeschwebt haben, die wir heutzutage in die Worte: «Bilde Künstler, rede nicht!» fassen, denn man kann nicht behaupten, daß Ben Jonson sonst dieser Regel gefolgt wäre. Aber er liebte doch, nicht so sehr im Rahmen seiner Stücke, als etwa im Prolog auf kritische und programmatische Erörterungen zu kommen. Auch „*Every man in his humour*“ ist bekanntlich in der späteren Ausgabe mit einem Prolog versehen, doch deckt sich diese berühmte Absage an das romantische Drama im Inhalt zu wenig mit unserer Stelle im fünften Akt, als daß wir das Verschwinden der letzteren mit der Hinzufügung des Prologes in ursächlichen Zusammenhang bringen könnten. Eher dürfte davon die Rede sein bei der auch in der Folio zuerst abgedruckten Dedikation an Camden, mit ihrem scharfen Hiebe gegen die Leute, deren Art es ist, „*to use the authority of their ignorance, to the crying down of Poetry, or the professors*“.

Jedenfalls ist aber das Resultat der Umwandlung, daß der Schlußakt in der Folio knapper, konzentrierter und schlagkräftiger ist als in der Quarto. Die Milderungen, deren Zahl mit den erwähnten noch nicht erschöpft ist, haben der Satire die verletzende, persönliche Schärfe genommen und das ganze klingt lustspiel-

iger aus. Durch die Beseitigung der Verteidigung der Poesie ist das Hauptthema, Schilderung und Verspottung der „*humours*“, zum ausschließlichen Inhalt des ckes geworden, und insofern können wir auch hier, wie während der ganzen igen Vergleichung anerkennen, daß die Foliofassung vor der der Quarto den rang beanspruchen darf.

---

Auch an dieser Stelle möchte ich Miß E. M. Elder in London, die mich m Abschreiben und Kollationieren des Stückes freundlichst unterstützte, meinen ten Dank aussprechen.

# Ein französischer Shakespeare-Bearbeiter des 18. Jahrhunderts.

Von

**Dr. Oscar Zollinger.**

---

Bekanntlich hat Voltaire zuerst seinen Landsleuten eine ge
nauere Kenntnis des grossen englischen Dramatikers vermittelt
Laplace übersetzte mehrere Stücke und gab von anderen wenigsten
den Inhalt (1745—48). Während aber diese beiden Shakespeare kühl
gegenüberstanden, war einer ihrer Zeitgenossen, Louis-Sébast
Mercier (1740—1814) eitel Bewunderung für den Briten. Kein
französischer Schriftsteller des 18. Jahrhunderts hat diesem so unum
wunden, ohne Vorbehalt und mit solcher Begeisterung gehuldigt. In
seiner hochinteressanten Dramaturgie «Du Théâtre»[1] erklärt er —
50 Jahre vor den Romantikern — mit unerhörter Kühnheit der
herrschenden klassischen Richtung den Krieg und begründet z. B
die Überlegenheit Shakespeares damit, daß er die sinnlose Regel der
drei Einheiten nicht gekannt habe: *„A quoi ont servi ces règles sévère
que de crédules auteurs ont suivies littéralement? A faire du théâtr
comme on l'a dit, une espèce de parloir, d'étouffer l'action, à la con
centrer dans un point unique et forcé, dans douze pieds carré
Voyez les belles scènes de Shakespeare. César traverse la place pu
blique: il est entouré de sénateurs; Cassius, Brutus et Casca méditen
à part leur juste vengeance. Le peuple se précipite en foule. O
entend la voix de l'astrologue qui sort des rangs pressés et qui crie
César, prends garde aux Jdes de Mars! Comme la vérité historiq*

---

[1]) Du Théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique, Amsterdam 1773. 8
372 Seiten.

*est saisie, comme je reconnais au ton populaire de César cet ambitieux qui, malgré son grand coeur et son ingénieuse clémence, mérita le poignard dont le perça Brutus.*[1])

Immer und immer wieder verweist er auf seinen «Lieblingsdichter»,[2]) der sich einen unverwelklichen Ruhmeskranz erworben, weil er das Geheimnis erfunden habe, zum Herzen aller Menschen zu sprechen: „*Cette familiarité qu'on lui reproche, est un naturel précieux. Tous ses héros sont hommes, et cet alliage du simple et de l'héroïsme ajoute à l'intérêt. Shakespeare est pour les Anglais un poëte plus national que Corneille ne l'est pour nous. . . . J'ai vu, (dit M. Grosley) des gens du peuple pleurer à la vue de Shakespeare, dont la statue très belle et parlante leur rappelait les scènes de ce Poëte, qui leur avaient déchiré l'âme.*[3])

Shakespeare ist für unseren Autor „*le grand maître, le grand peintre*",[4]) und mit einem deutlichen Seitenhieb auf die französische Klassik nennt er ihn *génie vraiment original, qui ne copia ni le théâtre grec, ni aucun théâtre connu; mais qui recomposa l'art sur l'imitation fidèle de la nature: ses tableaux ont une vérité précieuse, qu'il est impossible de ne pas sentir et reconnaître pour peu qu'on les étudie: chez ce poëte, l'art n'est point accompagné de ces graces étudiées, de ces parures, de ce poli et de ce goût que chérissent tant les nations dégénérées, qui s'imaginent qu'embellir et créer sont synonymes: il a tracé ces majestueuses proportions qui doivent vivre dans les siècles, et qui moulées sur les traits hardis des passions, ont une empreinte forte que notre ingénieuse faiblesse doit trouver gigantesque.*[5])

Anderswo tadelt er Voltaire heftig und wirft ihm vor, er habe aus kleinlicher Eifersucht Shakespeare *un sauvage ivre* genannt,[6]) *induced by particular motives, to ridicule a rival, whose towering genius alarmed him.*[7])

Die größte Bewunderung bringt er den historischen Stücken entgegen: *Quand Shakespeare a traité d'une manière si vraie et si sublime les événements de l'histoire d'Angleterre, il a remporté la palme de*

[1]) Du Théâtre p. 146.
[2]) Mercier, Timon d'Athènes. Paris, an III. Préface p. I.
[3]) Du Théâtre p. 206—7.
[4]) Mercier, Portrait de Philippe II. Amsterdam 1785. Préface p. LXXVI.
[5]) Mercier, Mon Bonnet de nuit. Lausanne 1785. t III p. 303.
[6]) Mon Bonnet de nuit III p. 180 und 304.
[7]) Journal franç., ital. et angl. Londres, auguste 1777. n° 1er p. 66.

*son art; il a servi son pays peut-être autant que la constitution do[illegible] il s'enorgueillit à juste titre.*[1])

Den «Julius Caesar» unterwirft er einer ausführlichen, begeisterte[n] Analyse.[2]) Die dritte Scene des vierten Aktes, worin Cassius den Brutus Vorwürfe darüber macht, daß dieser gegen einen der Bestechung überwiesenen Hauptmann zu strenge verfahren sei, nennt Mercier, *la scène la plus sublime qui ait jamais été tracée sur aucun théâtre; n'eût-il fait que cette scène, il serait immortel,*[3]) und schließt seine Betrachtung mit folgender, anfangs beißend satirischer, dann hoch pathetischer Tirade: *Telle est l'œuvre du Sauvage ivre. C'est ainsi que le Barbare modèle ses sujets pour un peuple sans goût: dans quel jour ridicule paraissent les arrêts de ces petits juges effrontés des nations et des arts, quand ils sont rapprochés de l'ouvrage même! on voit dans celui-ci les grandes formes dramatiques qui font apercevoir l'art dans toute sa majesté. Quelle plénitude d'idées! quelle marche grave! quel respect pour l'histoire! quelle fidélité dans tous les détails! La place publique, le sénat, la tribune aux harangues, les tentes des successeurs de César, les champs de bataille de Philippe, tout passe successivement sous nos yeux: tout est noble, imposant, véridique: pénétrés de l'ascendant qu'a pris sur nous ce vaste génie, nous le voyons aussi supérieur aux autres poëtes dramatiques, que l'Eglise de St. Pierre de Rome l'est aux autres temples qui perdent de leur grandeur, dès qu'ils sont comparés à la majestueuse élévation de ce monument unique.*[4])

Deshalb ruft er den Schriftstellern seiner Zeit zu: *Jeunes écrivains, voulez-vous connaître l'art, voulez-vous le faire sortir des bornes puériles où il est enchaîné? laissez là les périodistes et leurs préceptes cadavéreux. Lisez Shakespeare, non pour le copier, mais pour vous pénétrer de sa manière grande et aisée, simple, naturelle, forte, éloquente; étudiez-le comme le fidèle interprète de la nature, et vous verrez bientôt toutes ces petites tragédies étranglées, uniformes sans plan vrai et sans mouvement, ne plus vous offrir qu'une sécheresse et une maigreur hideuse.*[5])

---

[1]) Mercier, Annales patriotiques et littéraires. Paris, 22 oct. 1789 p. 4.
[2]) Mon Bonnet de nuit, t. III p. 138—181.
[3]) „ „ „ „ „ „ „ 170.
[4]) „ „ „ „ „ „ „ 180—81.
[5]) Mercier, Tableau de Paris. Amsterdam 1782. t. IV p. 175—76 der 23zeiligen Ausgabe.

Lebhaft begrüßte Mercier das Erscheinen der Le Tourneur'schen Übersetzung (von 1775 an), und er befand sich denn auch unter den ersten Subskribenten auf dieses bedeutungsvolle Unternehmen.[1]) Doch unser Autor, der selber so große Erfolge als Dramatiker aufzuweisen hatte, daß einige seiner im Stile des Rührdramas gehaltenen Stücke, wie «Déserteur» (1770); «Indigent» (1772); «Brouette du Vinaigrier» (1775) weit über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus bekannt wurden, wollte den großen Briten seinen Landsleuten noch dadurch näher bringen, daß er einzelne von dessen Stücken bearbeitete. Außer der schon erwähnten Übersetzung, wirkte wohl auch Ducis auf ihn ein, der von einzelnen Stücken Parodien im Stil der klassischen Tragödie geliefert hatte («Hamlet», 1769; «Roméo et Juliette», 1772).

So veröffentlichte denn Mercier 1782 das 5aktige Drama «Les Tombeaux de Vérone», eine freie Bearbeitung von «Romeo und Julia». Man durfte von einem Schriftsteller, der in seinen dramaturgischen Arbeiten ein so großes Interesse und Verständnis für den englischen Dichter bekundet hatte, billigerweise erwarten, daß er die eigentümlichen Schönheiten des Originals möglichst beibehalten und dem «schüchternen Geschmack seines Volkes» *(le goût timide de mon pays)*[2]) keine allzugroßen Zugeständnisse machen werde.

Sehen wir näher zu, wie unser Franzose seinen Stoff verarbeitet hat. In der kurzen Vorrede bemerkt er: *Je voulais d'abord mettre sur la scène le Roméo et Juliette de Shakespeare; mais bientôt je me suis aperçu qu'il fallait laisser à ce grand poëte ses dimensions et son originalité; que vouloir le corriger, c'était l'anéantir.* Also verfaßte er ein ganz neues Stück, und während Ducis in seiner Tragödie mehr die Rachegefühle Montagues betont, wollte Mercier die Titelpersonen mehr in den Vordergrund stellen: *L'auteur de ce drame s'est attaché, au contraire, à tout ce que Roméo et Juliette lui offraient d'intéressant. Il a choisi des couleurs plus douces et a donné à Benvoglio un caractère jusqu'ici inconnu sur la scène. D'après son plan, un nouveau dénouement devenait nécessaire: il croit en avoir imaginé un du plus grand effet, et qui doit offrir au spectateur un tableau neuf, frappant et vraiment théatral.*

---

[1]) Siehe die dem ersten Bande der Le Tourneur'schen Übersetzung beigegebene Subskriptionsliste.

[2]) Mercier, Mort de Louis XI, drame. Neuchâtel 1783. p. 176 note.

Diese neue Lösung besteht darin, daß sich die Liebenden kommen; denn das von Mercier gepflegte Rührdrama will dies ei nicht anders. Der Freund Romeos erscheint nämlich zur rec Zeit in der Familiengruft und hindert den Verzweifelnden, der gerade in sein Schwert stürzen will, am Selbstmord [V, 2]. I erwacht Julia, die beiden feindlichen Familienhäupter versöhnen gerührt, und die Liebenden bleiben vereint [V, 3 - 4].

Was die andere vom Bearbeiter erwähnte Änderung betriff sind *Benvolio*, der Freund Romeos und der Franziskaner *Laur* zu einer Person verschmolzen, die *Benvoglio* genannt wird. Di ist mit beiden Häusern befreundet, Arzt von Beruf und giebt solcher Julia den betäubenden Trank; auf seine Ermahnungen findet dann auch die Versöhnung von Montague und Capulet s

Während das «Verdienst» der Schlußänderung Mercier allein zukommt, ist er in dem anderen Punkte einem deutsc Vorbilde gefolgt, nämlich dem 1767 erschienenen bür lichen Trauerspiele «Romeo und Julie» von Christ. F Weiße. Ja noch mehr: Sein Stück entpuppt sich bei n rem Zusehen als ein förmliches Plagiat, als eine zum wörtliche Übersetzung des deutschen Stückes.[1]) Dabei das Vorbild mit keinem Worte erwähnt, und das thut der gle Mercier, welcher sich öfters darüber beklagt, daß andere unbefu weise aus seinen Werken schöpfen.[2])

Zwei Beispiele mögen das Gesagte veranschaulichen:

| Weiße I, 3 (Anfang).[3]) | Mercier I, 3 (Anfang).[4]) |
|---|---|
| Julie. Romeo. | Juliette. Roméo. |
| Julie. Bist du es? | Juliette. Est-ce vous, Roméo? |
| Romeo. (Im Hereintreten). Ich bins! | Roméo. Oui, Juliette. |
| Julie. (Fällt ihm um den Hals). O Romeo! | Juliette. (Embrassant Roméo). C méo! |
| Romeo. O Julie! (Sie sehen einander beide an, schweigen und weinen). | Roméo. O ma Juliette! (Silenc |
| Julie. (Nach einer ziemlich langen Pause). Du bist Romeo, und willst mich verlassen? | Juliette. Et c'est après ces d étreintes que vous consentir m'abandonner! |

[1]) Diese interessante Entdeckung wurde von meinem Freunde, Herrn Huber, cand. phil. in Zürich gemacht, der mir in höchst zuvorkommender seine diesbezüglichen Notizen zur Verfügung stellte.

[2]) Vergl. z. B. «Bonnet de nuit» t. I p. 180.

[3]) Zitiert nach Trauerspiele von C. F. Weiße, Carlsruhe Zweiter Teil.

[4]) Zitiert nach der ersten Ausgabe von 1782.

Romeo. Ach! meine Julie! gleich nach Anbruche des Tages wird man mich auf das Gerücht, daß ich noch in Verona sey, aufsuchen lassen.

Roméo. C'est l'instant du courage, Juliette. . . Le bruit s'est repandu que j'étais à Vérone. On a donné les ordres les plus précis pour m'arrêter.

Man vergleiche ferner:

Weiße II, 5. S. 391—92.

Julie. O! Ich habe eine sehr süße, . . . und auch sehr schlimme Nacht gehabt.

Frau v. Capellet. Sehr süße und sehr schlimme! das letzte kann ich dir auf dein Wort glauben: dem ersten widerspricht deine Gestalt.

Julie. Gewiß, liebste Mama! denn der Geist des Tebaldo winkte mir, bey'm Mondlichte bald nachzukommen: war das nicht süß für mich?

Frau v. Capellet. Weg mit den ewigen Schreckbildern, meine Tochter! Laß den Tebaldo ruhen! er ist glücklicher, als sein Mörder, Romeo!

Julie. O ja, glücklicher als Romeo und ich! ohne Schmerzen und Jammer!

Mercier II, 5 p. 44.

Juliette. Ah, j'ai passé une nuit en même temps si douce et si cruelle!

Mad. Capulet. Douce et cruelle! on croirait plutôt le dernier, aux traces de larmes encore empreintes sur votre visage.

Juliette. Vous pouvez m'en croire... Théobald m'est apparu, il m'a fait signe du doigt de le suivre dans la tombe. . . Que ne l'ai-je suivi!

Mad. Capulet. Ecartez ces lugubres images, oubliez Théobald; au fond de son cercueil il est plus heureux que son meurtrier.

Juliette. Vous l'avez dit; il est plus heureux que Roméo.

u. s. w.

Weitere Beispiele fast wörtlicher Übersetzung könnten aus jeder Scene gegeben werden. Alle Einzelheiten der Handlung der deutschen Fassung finden sich im französischen Abklatsch wieder, und zwar geht die Übereinstimmung bis zu Weiße V, 2 = Mercier V, 1, wo die neue Lösung einsetzt; aber auch später noch ist das deutsche Stück benutzt worden, so ist z. B. das Erwachen Juliens (Weiße V, 4 p. 468—69; Mercier V, 4 p. 134—35) beiderorts gleich geschildert.

Bekanntlich ist schon bei der Weiße'schen Bearbeitung vom Urbild herzlich wenig übrig geblieben, da dieses in die Zwangsjacke der französischen Tragödienform gesteckt wurde. Der Scenenwechsel erscheint auf ein Minimum beschränkt: die vier ersten Akte spielen in einem Saale des Familienpalastes des Capellet, der fünfte auf dem Kirchhofe. Die Zahl der handelnden Personen beträgt nur acht: die beiden Familienhäupter; die Liebenden; die Mutter, sowie die Vertraute der Julia; Benvoglio, von dem oben schon die Rede war; und endlich der Diener Pietro.

Diese geringe Personenzahl bedingte natürlich eine wesentliche Beschränkung der Handlung: Das Fest im Hause Capulets, der Tod Tybalts, die Verbannung Romeos und seine heimliche Vermählung mit Julia, alle diese wichtigen Ereignisse sind schon vor

Beginn des deutschen Stückes geschehen und werden, ganz wie in der klassischen Tragödie, am Anfang [I, 2] erzählt. So setzt denn dasselbe erst bei Akt III, Scene 5 des englischen Originals ein, umfaßt also eigentlich nur das letzte Dritteil desselben. Trotzdem ist die deutsche Form durchaus nicht kürzer. Lange Tiraden und Monologe, endlose Gespräche treten an Stelle der Handlung. So braucht Weiße elf Oktavseiten, um Julie durch ihre Mutter trösten zu lassen [II, 5]; auf dreizehn langen Seiten versichert Benvoglio Julia seine Freundschaft und erklärt ihr die Wirkung des Zaubertranks [III, 5]. Die Schlußscene des dritten Aktes von «Romeo and Juliet« gab Weiße Stoff für die drei ersten Akte, und um diese ganz zu füllen, fügte er eine Menge von neuen Scenen ein, als da sind: Gespräche der Mutter mit der Vertrauten ihrer Tochter [II, 1], der Eltern untereinander [II, 3; III, 1] und zwischen Benvoglio und Julia [II, 5], die alle für die Handlung ohne Bedeutung sind. Statt der hochpoetischen Gartenscene [Shakespeare II, 2] wird uns ein banales Liebesgespräch geboten, worin der Held fast nur von der Gefahr redet, die ihn bedrohe, weil er trotz des Bannes von Verona hergekommen ist [I, 3].

Und ein solches Stück, das alle Schwächen der französisch-klassischen Tragödie, aber nicht deren Vorzüge besitzt, ahmte Mercier, der die herrschende dramatische Form in seinem Vaterlande so leidenschaftlich bekämpft hatte, in sklavischer Weise nach! Man glaube nur ja nicht, daß der Franzose irgendwelche Fehler seiner Vorlage gemildert hätte; im Gegenteil! Verschiedene Szenen sind ihm noch viel länger geraten; so mutet er dem in heller Verzweiflung an den Sarg seiner Geliebten herbeieilenden Romeo einen sechsseitigen Monolog zu [V, 1], während Weiße es gnädiger mit zwei Seiten abmacht [V, 2]; im weitern sind einige neue nichtssagende Scenen hinzugekommen, so vor allem die fünfzehn Seiten lange Scene 7 des zweiten Aktes, worin sich Benvoglio und Juliette gegenseitig die lächerlichsten Komplimente machen.

Wenn ferner die Sprache Weißes schon viel in Bezug auf Einfachheit und Klarheit zu wünschen übrig läßt, so erscheint sie doch fast mustergiltig gegenüber der Unnatur des Franzosen. Was soll z. B. der folgende, nicht enden wollende Galimathias bedeuten, den Benvoglio der armen Juliette vorträgt: . . . *je n'ai pas vu sans mépris les institutions bizarres et cruelles que les hommes ennemis d'eux-mêmes ont forgées dans leur insigne folie, et dont ils se sont rendu les esclaves. J'ai vu votre sexe, l'ornement de la terre, privé de sa liberté, et les lois et les moeurs terrassent votre aimable*

*génie, vous opprimer sous un joug constant et déraisonnable. Dans le printemps de votre vie, dans cet âge heureux et rapide qui, une fois écoulé, ne revient plus, lorsque le coeur plein des plus douces sensations s'ouvre à l'amour, présent d'un Dieu bienfaiteur, etc., etc.* [II, 7, p. 58—59]. Ferner sagt Laure von Juliette: *Si vous ouvrez son corps, vous trouverez sur son coeur l'empreinte profonde d'un nom qui lui fut cher* [IV, 7, p. 118]. Mit den schwülstigsten Ausdrücken des Lobes beehrt Romeo seine Geliebte: . . . *la ville entière a les yeux ouverts sur toi; ta beauté est trop rare pour qu'elle disparaisse un moment sans éveiller de toutes parts les cent voix de la renommée. Qui ne te connaît pas? qui ne devinera de loin ta céleste figure* [I, 3, p. 21]? Benvoglio leistet sich gegenüber Juliette folgende Geschmacklosigkeit: *Quarante ans plus tôt j'aurais aspiré à votre main; mais séparé de vous par l'intervalle de l'âge, ma félicité du moins ne fut pas entièrement trompée; nos coeurs furent unis par l'amitié* [II, 7, p. 67].

Alle diese Stilblüten sind Zusätzen Merciers entnommen; wie denn hervorgehoben werden muß, daß überall da, wo das deutsche Vorbild genau nachgeahmt wird, die Sprache des Franzosen noch erträglich ist; dieser läßt jedoch sofort seinen excentrischen Neigungen freien Lauf, wenn er von seiner Vorlage abweicht.

Wenn bisher nachzuweisen versucht wurde, daß und bis zu welchem Grade das Werk Weißes von Mercier ausgeschrieben wurde, so bleibt nun noch die Frage zu entscheiden, ob der französische Plagiator das deutsche Trauerspiel selbst übertragen, oder aber eine Übersetzung benutzt habe. Die erstere Möglichkeit ist bestimmt zu verneinen, denn noch fünf Jahre nach der Veröffentlichung von «Les Tombeaux de Vérone» schreibt er: *Je ne sais pas un mot d'allemand.*[1]) Also bleibt zu untersuchen, was für eine französische Quelle benutzt worden sei. Minor schreibt hierüber: «Weißes bürgerliches Trauerspiel wurde von d'Ozincourt ins Französische und zwar in Versen übersetzt, nach der Sitte unserer Nachbarn aber für ein Original ausgegeben».[2]) Eine genauere Vergleichung der beiden französischen Werke zeigt denn auch, daß Mercier wahrscheinlich bei d'Ozincourt

---

[1]) Journal de Paris 7 nov. 1787. Der Brief ist aus Mannheim datiert 20 oct. 1787.

[2]) Minor, C. F. Weiße. p. 244. d'Ozincourt erwähnt aber Weiße wenigstens in der Vorrede. Diese Übersetzung erschien anonym unter dem Titel: Roméo et Juliette, drame en cinq actes, en vers libres. Paris, Le Jay 1771; also elf Jahre vor dem Stücke Mercier's.

Anleihen gemacht hat, wenngleich der Umstand, daß das Stück des letzteren in Versen geschrieben ist, eine allzu wörtliche Benutzung erschwert. Beweiskräftig werden vor allem solche Stellen, resp. Scenen, sein, bei denen d'Ozincourt vom deutschen Texte abweicht und wo dann eben diese Unterschiede bei Mercier wiederkehren. Zur besseren Vergleichung ist in den folgenden Beispielen jeweilen auch die Weiße'sche Fassung angegeben:

| Weiße II, 5 p. 391 | d'Ozincourt II, 5 | Mercier II, 5 p. 44 |
|---|---|---|
| *Frau v. Capellet.* | *Mme. Capellet.* | *Mme. Capulet.* |
| Gott! wie siehst du aus, meine Tochter! blaß wie der Tod! deine Augen schwimmen in Thränen? du zitterst? | Pourquoi donc si tremblante? o Dieu! quelle pâleur! Que tu m'affliges, ma Julie! | Ma chère fille, que Dieu te bénisse; mais pourquoi donc si tremblante, si affligée? (A part) Comme elle est pâle! |
| V, 2 p. 463—64 | V, 2 p. 85 | V, 1 p. 124—25 |
| Julie, Julie! meine Gattin! meine Geliebte! bist du es? — o ja, du bist es! . . . Erwache! laß uns fliehen! . . . Siehe deinen Romeo zu deinen Eüßen! Siehe, wie der Jammer seine Seele zerfoltert! | Que vois-je? quel objet? o Dieu! grand Dieu, c'est elle! Julie! o malheureux! — Julie! éveille-toi! C'est Roméo, ton amant, ton époux qui t'appelle. | Que vois-je! Dieu! Juliette!... Juliette, éveille-toi, éveille-toi, Juliette . . . C'est Roméo qui t'appelle! |

Wenigstens dem Inhalte nach aus d'Ozincourt (III, 9, p. 65 bis 66) geschöpft ist der Monolog Juliens bei Mercier (IV, 1, p. 96 bis 97). Hier wie dort ein schaudernder Zweifel an der Wirkung des Schlaftrunkes; beidenorts werden diese Betrachtungen durch das Eintreten der Mutter unterbrochen. Weiße hat hier nichts Ähnliches; der nur wenige Zeilen lange Monolog seiner Heldin (III, 6, p. 431) ist ganz anderer Natur, und darauf folgt eine Scene zwischen ihr und der Vertrauten.

Doch kann unser Autor nicht d'Ozincourt als Hauptquelle benutzt haben, da — mit Ausnahme der Lösung — das Drama Merciers sich viel enger an das deutsche Trauerspiel anschließt, als die französische Versübersetzung. So ist wohl als sicher anzunehmen, daß den «Tombeaux de Vérone» eine andere Übersetzung zu Grunde liegt, die ich leider nicht habe auffinden können. Es wäre auch sehr wohl möglich, daß beide französische Stücke auf diese letztere zurückgingen.

Eine Benützung Letourneurs zeigt sich nirgends; unser Shakespeare-Verehrer war offenbar von dem Weiße'schen Opus so ein-

genommen, daß er es nicht für nötig erachtete, eine dem englischen Original näherkommende Quelle zu beraten. —

So schlecht dieses Drama ist, wie wenig auch darin vom großen Geiste des Engländers übrig geblieben sein mag: die gräuliche Parodie von Ducis, mit welcher es übrigens nicht die geringste Ähnlichkeit hat, erweist sich als noch geringer.

Von Aufführungen verlautet in der zeitgenössischen Litteratur nichts, auch die Kritik beschäftigte sich wenig mit diesem Produkte. Getadelt wird mit Recht die Änderung der Katastrophe und gerügt, daß «die Personen selten das sagen, was sie sollten».[1]) Immerhin wurden «Les Tombeaux de Vérone» ins Italienische übertragen,[2]) und der Übersetzer weiß allerlei Lobenswertes von dem Stücke zu sagen: «Bei Ducis gefielen die gesättigten Farben, die er anwendet, um die Rache Montagues zu zeigen; aber weit mehr erfreut man sich an der Art, wie Mercier uns die Liebe der zwei zärtlichen Gatten schildert. Außer diesem Vorteil hat Mercier den vor Ducis voraus, daß er in seinem Drama eine bessere Scenenführung, ferner eine Lösung bietet, welche dem Charakter unseres Volkes besser entspricht, und was mehr ist, daß er einen ganz neuen Charakter von besonderer Schönheit auf die Bühne gebracht hat, nämlich Benvoglio». Zum Schlusse meint der Italiener, «die Moral des Stückes, die Erörterungen über die väterlichen und kindlichen Rechte, könnten mit Vorteil an die Stelle einiger jener berühmten Abhandlungen treten, die wir über den betreffenden Gegenstand besitzen». —

Zehn Jahre später machte sich unser Autor an König Lear. Das betreffende Stück erhielt den Titel: «*Le Vieillard et ses trois filles*».[3])

Hören wir ihn selber darüber, nach welchen Gesichtspunkten er die englische Tragödie ummodelte: „*J'ai commencé par faire descendre du Trône le principal personnage, car ce n'est pas comme Roi qu'il nous touche, qu'il nous attendrit dans le délire de sa douleur; c'est comme Homme; c'est comme Père: J'ai mieux aimé offrir un tableau moral, rapproché de nous, appliquable surtout*

---

[1]) Journal Helvétique. Neuchâtel sept. 1782. p. 20.

[2]) Le Tombe di Verona, dramma del Cittadino Mercier. Traduzione del Signor Giuseppe Ramirez. In Venezia, il mese di giugno l'anno 1797. Primo della libertà italiana. — Teatro moderno applaudito t. XII. 8° (71 Seiten).

[3]) Le Vieillard et ses trois filles. Pièce en trois actes, en prose. Par M. Mercier. Paris, Cercle social 1792. 8° (66 Seiten).

*à la vie domestique. Sous des couleurs théâtrales, il pourra servir de leçon aux enfants ingrats*" (Avertissement p. 3).

Das bedeutet also nichts anderes, als daß das gewaltige Werk zu einem banalen Moralkodex für den Hausgebrauch erniedrigt wurde. Und dann die Entthronung der Hauptperson! In Bezug auf diesen letzteren Punkt halte man sich aber eins gegenwärtig: das Jahr 1792 ist das erste der französischen Republik, und da hat die politische Leidenschaft den strammen Anhänger der neuen Staatsform dazu verleitet, die Könige auch vom Theater verbannen zu wollen.

Sein Greis, M. de Lamanon, ist also irgend ein wohlhabender Bürgersmann, der seine Habe unter die zwei älteren Töchter verteilte. Die jüngste hat er verstoßen — warum wird nicht gesagt — und will abwechselnd bei den anderen zu Gaste sein. Da er bei der ältesten. Sara, nicht gut behandelt worden ist, begiebt er sich zur zweiten, Namens Judith. Dort wird er jedoch nicht gut empfangen, denn Sara ist ihm zuvorgekommen und hat ihrer Schwester von den unbescheidenen Ansprüchen des Vaters erzählt: wie er nie mit dem Essen, dem angewiesenen Zimmer und der Bedienung zufrieden gewesen u. s. w. Deshalb erklärt ihm der Gemahl der zweiten Tochter, es sei besser, wenn er sich auf ein kleines, ihnen gehörendes Landgut zurückziehe. Dort wollen sie ihn beherbergen unter der Bedingung, daß er seinen treuen Diener Jones entlasse. Durch solch schwarzen Undank zur Raserei getrieben, verflucht der Greis die beiden Töchter und stürzt bei Nacht und Regen in den Wald hinaus. In einer Köhlerhütte, wo er mit Jones Schutz vor dem Ungewitter sucht, trifft ihn die jüngste Tochter Caroline, welche ausgegangen ist, den geliebten Vater zu suchen. Sie zeigt ihm das Bild der verstorbenen Mutter, und durch ihren liebevollen Zuspruch wird er von seiner Raserei geheilt. Caroline verspricht dem Vater, ihn treu bis an sein Ende zu pflegen und erlangt auch Verzeihung für die beiden Schwestern. —

Der erste Akt spielt demnach im Hause der ältesten Tochter, der zweite in dem der mittleren und der dritte im Walde. Handelnde Personen sind: der Greis, die drei Töchter, sowie die Gatten der beiden älteren, ferner der Diener Jones, ein Küchenchef und ein Köhler.

So hat es der Franzose wirklich fertig gebracht, unter getreuer Wahrung aller Nebenumstände, die gewaltige historische Tragödie zu einem seichten Familiendrama zu verkleinern, und er stellt noch die kühne Behauptung auf: „*Je me flatte que l'on retrouvera dans mon*

*Vieillard la vraie manie de Shakespeare*" (Avertissement p. 3). Mercier beweist hier wiederum, daß ihm jedes tiefere Verständnis Shakespeare'scher Dramatik fehlt. Denn darin besteht ja gerade die großartige, ergreifende Tragik des englischen Stückes, daß der bis vor kurzem so mächtige und gefürchtete König seine väterliche Schwäche und Ungerechtigkeit in so schrecklicher Weise büßen muß, indem er auf die tiefste Stufe menschlichen Daseins heruntersinkt und als wahnsinniger, obdachloser Bettler, den Unbilden der Witterung preisgegeben, im Walde umherirrt.

Treten wir nun auf einige Einzelheiten der Handlung ein und sehen wir näher zu, wie es Shakespeare dem Großen bei Mercier dem Kleinen ergangen ist.

Durch einen Monolog teilt uns Jones gleich im Anfang mit, wie unglücklich sein armer Herr sei, und wie schlecht er von der ältesten Tochter und deren Mann behandelt werde. Dann tritt der Greis auf mit einem Brief in der Hand, den er von der zweiten Tochter erhalten hat. Der Inhalt desselben ist aus den Reden von Goneril und Regan zusammengestoppelt und fast wörtlich den betreffenden Stellen der Letourneur'schen Übersetzung entnommen:

| King Lear I, 1. | Letourneur I, 2, p. 8. | Mercier I, 2, p. 7. |
|---|---|---|
| *Goneril.* | *Goneril.* | |
| Sir, I love you more than words can yield the matter, A love that makes breath poor and speech unable; Beyond all manner of so much I love you. | . . . Je vous aime enfin d'un amour que la voix et les paroles ne peuvent rendre; il est au-dessus de toute expression. — — — | . . . Je vous aime, mon Père, d'un amour que la voix et les paroles ne peuvent rendre; il est au-dessus de toute expression; je ne trouve ma félicité que dans un sentiment unique. Judith. |
| Regan. | Régane. | |
| And find I am alone felicitate In your dear highness' love. | . . . et je ne trouve ma félicité que dans un sentiment unique. — — | |

Dann giebt uns der Greis folgende Prosa zum Besten: *Voici bientôt le temps où je quitterai celle-ci pour aller visiter sa soeur, qui serait effectivement jalouse, très jalouse, si je retardais mon arrivée seulement d'une demie-semaine! . . . Je veux les contenter toutes deux: mais écoute, je n'irais point de si tôt chez la cadette . . .* (I, 2, p. 7). Wie Jones dieselbe verteidigt — entsprechend Kent (Shakespeare I, 1) — gerät der Alte in Zorn: *Arrête, eh! qui peut mieux sentir*

*cela qu'un père! . . . Non, te dis-je, elle n'a point le coeur expansif de ses soeurs. . . Paix là-dessus.*

*Jones. Je me tais.*

Doch der Appetit ist unserem Alten nicht vergangen, er sagt sogleich zu seinem Diener: *Allons, dis que l'on m'apporte à déjeuner. Pourquói ce retard? Cette négligence m'étonne! Cours à l'office* (I, 2, p. 8). Der Diener geht also und der Greis hält einen kurzen Monolog, bis der Küchenchef erscheint. Dann geht es weiter:

Le maître d'hôtel. *Monsieur, monsieur, Madame commande aussi et doit être servie avant tout; à ce que j'imagine: c'est ma maîtresse.*

Le vieillard. *Comment! me connais-tu? ignores-tu ce que je suis?*

Le maître d'hôtel. *Ai-je donc deux maîtres? Je l'ignorais. Moi, s'il faut vous le dire, j'obéis et je dois obéir de préférence à ceux qui me payent* (I, 4).

Dann schickt er seinen Diener Jones, die Tochter herkommen zu lassen, und dieser meldet:

Jones. *Monsieur, Madame votre fille m'a fait dire qu 'elle ne pouvait venir parce qu 'elle était indisposée.*

Le vieillard. *Et depuis quand? Nous soupâmes hier ensemble. Si elle n'est pas véritablement malade, dis-lui que j'exige qu'elle vienne me parler ici, et sans tarder, que je l'exige; entends-tu?* (I, 7).

Man wird in diesen letzteren Zitaten leicht verschiedene Einzelheiten von Shakespeare (I, 4) herausfinden; auch da verlangt Lear zu essen; der Küchenmeister Oswald zeigt sich nichts weniger als liebenswürdig; Lear heißt seine Tochter kommen, doch diese entschuldigt sich mit Unwohlsein. Aber was bei dem Großen nur Episode ist, wird beim Kleinen zur Hauptsache, wenige Zeilen geben Stoff für mehrere Scenen. Und wie entsetzlich fade ist der Dialog bei Mercier! Etwas Banaleres läßt sich nicht denken. Oh, ihr edlen Manen Shakespeares, wie schwer hat man an euch gesündigt!

Als weiteren Beweis dafür, wie der Nachahmer an Äusserlichkeiten sich anklammert, diene noch folgendes Citat. Es ist der Scene entnommen, wo die zweite Tochter dem Vater nahe legt, seine fünfzig Ritter zu entlassen. Auch hier ist wieder der Wortlaut Letourneur entnommmen:

| Shakespeare II, 4. | Letourneur II, 13. | Mercier II, 6. |
|---|---|---|
| *Regan.* | *Régane.* | *Judith.* |
| . . . If then they chanced to slack you, We could control them. | . . . S'il leur arrive de vous manquer, nous saurons les punir. | . . . Vous aurez nos domestiques: s'il leur arrive de vous manquer, nous serons là pour les réprimander, pour les punir. |

Während man bei «Romeo und Julia» allenfalls noch im Zweifel sein kann, wer das herrliche Werk des Engländers ärger mißhandelt habe, Ducis oder Mercier, liegt die Sache hier klar: „*On ne pouvait pas défigurer plus complètement le chef-d'oeuvre de Shakespeare*".[1]) Deshalb pflichten wir dem Verfasser vollkommen bei, wenn er in der Vorrede sagt: „*Puissent tous ces monstres d'ingratitude, pour leur amendement, ou pour leur supplice, lire ou voir représenter cette pièce attendrissante!*" (Le Vieillard et ces trois filles. Avertissement p. 4). — Ja, ja, eine unausstehliche Qual wäre das schon, wenn man dabei nicht durch allerlei unbeabsichtigte Komik erheitert würde!

«Den Zweck des Trauerspiels, den weiß er zu erreichen:
Das Mitleid mit dem Stück und Furcht vor mehr dergleichen». —

Weit mehr von der Shakespeare'schen Eigenart ist übrig geblieben bei «Timon d'Athènes».[2]) Der Gang der Handlung ist der Hauptsache nach und oft bis in alle Einzelheiten beibehalten. Ausgelassen hat Mercier folgende Scenen oder Teile von solchen:

I, 1 zweiter Teil von der Ankunft des Boten an;
I, 2 vom Eintritt des ersten Bedienten an;
II, 1; III, 5 (Senatssitzung, in der Alcibiades verbannt wird);
IV, 2; von IV, 3 den Monolog Timons und das Gespräch mit den Dieben;
V, 3—5.

Hinzugekommen sind einige kürzere Scenen, die alle nichts an der Haupthandlung ändern.

Die erwähnten Auslassungen ermöglichten eine wesentliche Beschränkung des Scenenwechsels, indem nur jeder Akt einen solchen bringt. So ist der Schauplatz von

Akt I ein Saal in einem reichen athenischen Hause,
II ein Saal im Hause Timons,
III eine Straße in Athen vor Timons Hause,
IV ein Saal im Hause Timons,
V ein dichter Wald.

Alle Hauptpersonen sind beibehalten, einige unter etwas verändertem Namen, so z. B.

statt Lucius — Lucidès,
statt Lucullus — Lucullime,
statt Sempronius — Semphronide.

---

[1]) An 2440, édit an VII. t. III, p. 288. So lautet das Urteil Merciers über Voltaires Tragödie «La mort de César».

[2]) Timon d'Athènes, en cinq actes et en prose. Imitation de Shakespeare. Par L. S. Mercier. Paris, an III (1794). 113 Seiten.

Der Poet heißt Spondêas und der Maler Pictomane.

Welcher Art die Zusätze Merciers sind, mögen folgende Beispiele zeigen. Während Shakespeare den Zuschauer für intelligent genug hält, um z. B. den Betrug des alten Atheners und des Dieners von Ventidius (I, 1) zu erraten, glaubt der Franzose, uns dies durch *à part* gesprochene Bemerkungen sagen zu müssen. So der schlaue Vater: *Je le tiens. Je voulais que ma fille épousât Dulimas, mais qu'il fût riche, et il le sera* (I, 4). Wie lächerlich frivol erscheint es, wenn in der sonst dem Vorbilde in allem genau nachgeahmten ersten Banketscene (Shakespeare I, 2; Mercier I, 6) Timon eine Tänzerin auf den folgenden Tag in sein Landhaus kommen heißt!

Da die betreffende Scene (Shakespeare III, 5) ausgemerzt wurde, erfahren wir die Verbannung des Alcibiades durch diesen selbst bei einem Besuch im Hause Timons. Wie nun der General tüchtig über die Ungerechtigkeit des Senats losgezogen hat, kommt ihm auf einmal der Gedanke: *Mais dans l'indignation qui me trouble j'oublie que je suis chez Timon*, und dieser tröstet ihn mit folgender Höflichkeitsphrase: *Je vous plains bien sincèrement* (IV, 4). Endlich teilt uns der Titelheld in seinem Schlußmonolog (V, 8) selber mit, daß er sich mit Beeren vergiften wolle, die am Eingang der Höhle wachsen.

Einen wesentlichen Unterschied gegenüber Shakespeare finden wir jedoch im Charakter Timons. Dieser erscheint bei Mercier ebensosehr als das Opfer der verdorbenen staatlichen Zustände Athens, wie seiner eigenen maßlosen Leidenschaften; dadurch erhält das französische Stück eine ausgesprochen politische Tendenz. In den Feinden und Verfolgern des vornehmen Atheners sollten die Blutmänner der französischen Schreckensherrschaft an den Pranger gestellt werden. Das ist leicht erklärlich; entstand doch das Stück während der mehr als einjährigen Kerkerhaft, welche der Verfasser eben jener Machthaber wegen zu erdulden hatte.[1]) Schmerz und Entrüstung beherrschten seine Seele, und diesen Gefühlen leiht er schon in der Vorrede kräftigen Ausdruck: „*Timon d'Athènes était surnommé le haïsseur des hommes. Ah! si quelqu'un avait le droit affreux de les haïr, ce serait peut-être celui qui aurait vécu en France depuis dix-huit mois, au milieu de tant de*

[1]) Vom Oktober 1793 bis Dezember 1794. Timon d'Athènes, édit. de l'an VII. Préface.

*scènes de démence et de fureurs. L'histoire en est si effroyable que si l'on ne se hâte d'en rassembler les témoignages, on la prendra dans deux ans pour un roman calomnieux de la nature humaine. Des hommes de sang et de ténèbres au nom de la République une et indivisible ont métamorphosé la sainte colère d'un grand peuple en véritable canibalisme, ont corrompu tout à la fois, la politique, les lois, la langue et la morale*" (Préface p. II; édit. de l'an III). Ferner wird da Robespierre *ce tyran sombre, le blême dictateur* genannt, und gegen seine Anhänger werden Ausdrücke wie *janissaires Jacobins, jongleurs ensanglantés, Nérons législateurs, bourreaux obéissants, horribles violateurs* geschleudert.

Ganz in diesem Sinne sind die Anklagen gehalten, welche Timon gegen die Behörden seiner Vaterstadt richtet. So sagt er vor der zweiten Banketscene: *Qu'il périsse ce sénat discordant, ces sénateurs toujours prêts à trahir ou à mentir! Que font-ils? Ils absolvent l'homicide et tuent l'homme probe. . . Les voilà, ces audacieux hypocrites qui de la liberté ont fait une tête de Méduse* (IV, 3, p. 82; édit. an III). — Doch noch weit leidenschaftlicher drückt sich Timon-Mercier gegen die Senatoren aus, welche nach seiner Höhle kommen, um ihn zur Rückkehr nach Athen zu bewegen: *Oui, je suis malade de dégoût, du dégoût de ce monde d'où vous avez banni le règne de la justice, des moeurs et des lois. . . Vos lois politiques, vos lois civiles, toutes ne sont-elles pas cruelles? . . . Mes compatriotes sont-ils encore des hommes, après leur lâche indifférence? Impassibles témoins de vos nombreux attentats! . . . Eh! que ne feront point le crime insolent et l'audace effrénée, lorsqu'ils seront assurés de l'impunité? Dieux! dans ces épouvantables jours, donnez du moins une marque de votre puissance; l'homme n'est plus fait à votre image. Que je ne voie plus les moeurs cruelles des Athéniens, la multitude des délateurs, la horde des brigands, la foule des assassins et ces nombreux forfaits, tous commis, pour comble d'horreur, au nom sacré de la patrie* (V, 7, p. 109—111). In den folgenden Worten, die Timon in den Mund gelegt werden, hat Mercier von sich selber sprechen wollen: *Qui était plus dévoré que moi de l'amour du bien public? qui manifestait mieux l'expression de la fraternité la plus franche?* (V, 7, p. 110).

Ein Vergleich mit den Reden Timons bei Shakespeare (V, 2) wird sogleich zeigen, daß dieselben andern Sinnes und Wortlautes sind. Höchst charakteristisch erscheint es, wie in der folgenden Stelle der Gedanke des Originals, entsprechend der Stimmung unseres Autors, verändert wurde:

| Shakespeare V, 2. | Mercier V, 7. |
| --- | --- |
| *Timon.* | *Timon.* |
| I have a tree, which grows here in my close, That mine own use invites me to cut down, And shortly must I fell it: tell my friends, Tell Athens, in the sequence of degree, From high to low throughout, that whoso please To stop affliction, let him take his haste, Come hither, ere my tree has felt the axe, And hang himself: I pray you, do my greeting. | Dites donc aux Athéniens, et de préférence aux sénateurs, si jaloux de conserver leur existence, qu'il y a dans cette forêt de très beaux arbres, fort commodes pour ceux d'entr'eux qui, en se faisant justice, voudront y finir leur destinée: voilà l'offre du dernier service que je peux et que je veux leur rendre. |

Man beachte namentlich den Zwischensatz *en se faisant justice*. Das zeigt deutlich, daß Timon-Mercier sagen will: «Viele Einwohner von Athen-Paris, namentlich die derzeitigen Machthaber, verdienen wegen ihrer Schandthaten gehängt zu werden»; während Shakespeare hier von dem Tod als Erlöser von den Leiden des Lebens redet. —

Durch diese Herbeiziehung des politischen Elements wird der Charakter des Titelhelden widerspruchsvoll und unwahr; denn daneben erscheint er doch, wie im englischen Original, als ein sinnloser Verschwender, der sein Unglück selbst verschuldet hat. Zudem weist die Handlung des Stückes in keiner Weise auf die angeblichen politischen Intriguen hin, denen Timon nach seiner Versicherung zum Opfer fallen soll. Deshalb erscheinen seine schweren Anklagen nur als Äußerungen eines an Verfolgungswahn krankenden Gehirns, oder als unsinnige Wutausbrüche eines maßlosen Parteihasses, und nicht als Schmerzensrufe eines edlen Mannes, der die Leiden des Vaterlandes als die eigenen empfindet, wie das Mercier verstanden wissen möchte. —

Noch in anderen Beziehungen hat das englische Stück unter Merciers ungeschickter Feder gelitten. Verschiedene Scenen, wie z. B. die schon erwähnte (V, 7) sind ungebührlich ausgedehnt worden, und trotz der zahlreichen Auslassungen ist die französische Bearbeitung eher umfangreicher als das Original. Auch hier haben wir wieder die Erscheinung, daß zum Schaden der dramatischen Wirkung der Inhalt einer handlungsreichen Scene auf zwei Akte und mehrere Auftritte verteilt wird: vergl. Shakespeare IV, 3 mit Mercier IV, 5; V, 2—3, 6. —

Die Sprache hält keinen Vergleich mit der Shakespeare'schen Diktion aus, obwohl manche Stellen fast wörtlich wiedergegeben sind.

In der Vorrede (p. I) behauptet der Bearbeiter zwar, er habe keine Übersetzung zu Rate gezogen. Wie es mit der Wahrheit dieser Versicherung steht, mögen einige Vergleichungen mit Letourneur zeigen:

| Shakespeare I, 1. | Letourneur I, 3. | Mercier I, 3. |
|---|---|---|
| *Timon.* | *Timon.* | |
| If I should pay you for't as 'tis extolled, It would unclew me quite. | Si je vous le payais tout le prix qu'on l'estime, je serais tout à fait ruiné. | Si je vous le payais tout le prix qu'on l'estime, je serais tout à fait ruiné. |
| *Apemantus.* | *Apêmentus.* | *Apêmentès.* |
| The strain of man's bred out Into baboon and monkey. | En vérité toute la race humaine n'est qu'une troupe de singes dressés aux grimaces. | En vérité, plus j'observe ici, plus je vois que presque toute la race humaine n'est qu'une troupe de singes dressés aux grimaces, et ces singes deviennent des tigres. |

| III, 2. | III, 2. | III, 4. |
|---|---|---|
| *Lucius.* | *Lucius.* | *Lucidès.* |
| What a wicked beast was I, to disfurnish myself against such a good time, when I might have shown myself honourable! How unluckily it happened that I should purchase the day before a little part and undo a great deal of honour! | Quel imbécile je suis, de m'être dégarni dans une si belle occasion de montrer toute l'honnêteté de mes sentiments! Je suis bien malheureux, d'avoir été jeter mon argent, pour acquérir une malheureuse petite terre, il y a deux jours, et perdre aujourd'hui l'occasion de me faire honneur! | Je suis bien malheureux de m'être dégarni, dans une si belle occasion qui s'offrait pour montrer toute l'honnêteté de mes sentiments! quel étourdi je suis, d'avoir été jeter mon argent, pour acquérir une malheureuse petite terre, il y a deux jours, et de perdre aujourd'hui le plus beau moment de ma vie! |

Man wird nicht wohl annehmen können, daß die Übereinstimmung der beiden französischen Versionen eine bloß zufällige sei, namentlich nicht bei dem letzteren Beispiele, wo Letourneur ja sehr frei übersetzt und Mercier seinen Spuren getreulich nachhinkt.

Noch mögen zwei Beispiele dafür angeführt werden, wie der Franzose den wirkungsvollen, knappen englischen Text zugerichtet hat. Da ist zunächst der Monolog Timons, worin dieser seine Vaterstadt verflucht.

| Shakespeare IV, 1. | Mercier V, 1. |
|---|---|
| . . . maid, to thy master's bed, —<br>Thy mistress is o' the brothel! son of sixteen,<br>Pluck the lin'd crutch from thy old limping sire,<br>With it beat out his brains! piety, and fear,<br>Religion to the gods, peace, justice, truth,<br>Domestic awe, night-rest, and neighbourhood,<br>Instruction, manners, mysteries, and trades,<br>Degrees, observances, customs, and laws,<br>Decline to your confounding contraries,<br>And let confusion live! — | . . . que la femme adultère y brave toujours la pudeur, en commettant le crime sous les yeux mêmes de son époux; chasteté sors du coeur des jeunes filles; obéissance péris dans les coeurs des enfants. Crainte, respect, amour des Dieux, paix, justice, bonne foi, subordination domestique, tranquille repos des nuits, union de concitoyens, éducation, moeurs, religion; vous êtes disparus, vous êtes anéantis et remplacés par tous les crimes et les désordres contraires. |

Wie fade sind da die meisten der ausdrucksvollen englischen Substantive wiedergegeben! Wie wenig sinngetreu ist namentlich die Übersetzung des Schlusses, und wie sehr thun Synonymen wie *vous êtes disparus, vous êtes anéantis* und *les crimes et les désordres* der dramatischen Wirkung Eintrag! — Ebenso schülerhaft mittelmäßig ist die Wiedergabe der Ansprache Timons an Alcibiades:

| Shakespeare IV, 3. | Mercier V, 2. |
|---|---|
| . . . let not thy sword kip one;<br>Pity not honour'd age for his white beard,<br>He is a usurer: strike me the counterfeit matron, —<br>Herself's a bawd: let not the vergin's cheek<br>Make soft thy trenchant sword; for those milk-paps,<br>That through the window-bars bore at men's eyes,<br>Are not within the leaf of pity writ,<br>But set them down horrible traitors. etc. | Va, que ton glaive n'en épargne pas un seul.[1]) Si les soldats frappent un vieillard malgré ses cheveux blancs, crois que c'est un infâme usurier. Si le fer atteint la matrone, point de remord, rien n'est honnête en elle que ses vêtements, son coeur est prostitué. — Allons, suis tes tambours, surtout ne te sépare pas de ces trompeuses beautés: partout, je te le certifie, elles seront plus fatales que ton épée. |

Von der Mitte des zitierten englischen Textes an *(let not the vergin's cheek)* hat sich Mercier offenbar nicht mehr ausgekannt und setzte, weil er Letourneur nicht folgen wollte, irgend etwas anderes ein, das kaum dem Sinne nach eine Verwandschaft mit dem Urtext aufweist. Seine Kenntnis der englischen Sprache reichte offenbar nicht hin, etwas schwierige Stellen bei Shakespeare zu verstehen; wie

---

[1]) Nur dieser erste Satz, sonst nichts in diesem und dem vorherigen Abschnitt, ist Letourneur entnommen.

denn überhaupt gesagt werden muß, daß die Übersetzung Letourneurs, trotz ihrer bedeutenden Schwächen, weit über dem Texte Merciers steht. —

So müssen wir denn diese drei Versuche, den großen englischen Dramatiker den Franzosen näher zu bringen, als gänzlich mißglückt bezeichnen. Bei «Romeo und Julia» wurde das englische Original garnicht zu Rate gezogen, sondern eine schwache deutsche Bearbeitung ausgeschrieben. «Le Vieillard et ses trois filles» ist nichts anderes als eine lächerliche Verballhornung eines großartigen Meisterwerkes: und «Timon» erscheint entstellt durch Herbeiziehung der politischen Tagesleidenschaften. Es zeigt sich hier, wie auch anderswo bei unserem Schriftsteller, ein schroffer Gegensatz zwischen Theorie und Praxis: dort wird Shakespeare als der Inbegriff aller dramatischen Kunst gepriesen, hier erfahren seine Werke eine unerhörte Verstümmelung. Mercier hat den Engländer nicht deshalb so hoch erhoben, weil er dessen Geist erfaßt hätte, sondern er benützt ihn mehr als Schlagwort, als Waffe im Kampfe gegen die gehaßte klassische Richtung.

In der Selbstbibliographie unseres Verfassers [1]) werden noch zwei weitere Bearbeitungen Shakespearescher Stücke aufgeführt:

Othello en 5 actes,<br>
Imogêne „ 5 „ ,

das letztere natürlich nach «Cymbeline».

Diese sind aber nicht auf uns gekommen, was wir, nach den besprochenen Proben zu schließen, durchaus nicht zu bedauern haben.

---

[1]) An 2440, édition de l'an VII. t. III, p. 346.

# Shakespeare-Lektüre auf deutschen Schulen.

Von

**Wilhelm Münch.**

---

Es ist nicht sehr viele Jahrzehnte her, daß Shakespeare bei uns Schulautor geworden ist, aber er ist es nun so sicher, wie nur irgend ein nichtdeutscher Dichter. Gewiß haben die großen Griechen, und selbst die nicht immer wirklich großen Lateiner, in unsern höheren Schulen eine breitere Stätte, auch nach all den Abzügen, die an diesen Studien gemacht worden sind. Aber unter den neueren Außerdeutschen hat Shakespeare die stärkste Position, stärker als irgend ein Franzose, und wäre es Molière, und selbstverständlich viel stärker als ein anderer Engländer; zumal seit die allbekannten Normalautoren zurückgedrängt sind, aus denen Generationen hindurch jedermann sein Französisch und sein Englisch bezog: der «Télémaque», der «Charles XII», «Paul et Virginie», der «Vicar of Wakefield», «Washington Irving's Sketch Book», auch selbst «Macaulay's History of England». Shakespeare ist seit der Mitte des abgelaufenen Jahrhunderts auf zwei Wegen in unsern Lehrplan gekommen. Er gesellte sich, seit er durch Übersetzung allen gebildeteren Lesern und allen anständigeren Bühnen vertraut geworden, unsern deutschen klassischen Dramendichtern bei und kam als Ergänzung zu Goethe und Schiller in den poetischen Kanon unserer Gymnasialprima. Sobald aber für [illegible] ernstlichen Unterricht der neueren Sprachen durch neuere [illegible] die Gelegenheit geschaffen war, ward mit besonderer G[illegible] Shakespeare Lektüre auch in der Ursprache in An[illegible] Wenn man heute eine Statistik der Shakespeare-[illegible] eine Zusa[illegible] rechnung der an all den höhere[illegible] [illegible]schland gelesenen Stücke,

jungen Leser, eine Sammlung der an diese Lektüre angeschlossenen Aufsatzthemata, eine Übersicht der für Schulzwecke auf den Markt gebrachten Ausgaben, eine Bezifferung der alljährlich abgesetzten und abgenutzten Exemplare: es kämen hübsche Zahlen heraus, und die Engländer dürften sich über diese extensive Würdigung ihres großen Landsmanns freuen. Auch daß sie mit der intensiven Würdigung unzufrieden zu sein Ursache hätten, mit dem Ernst der Behandlung, mit dem Maße von Sachverständnis bei den Lehrern, von Interesse bei den Schülern, glaube ich nicht. Der Schriftsteller selbst ist so mächtig, daß er sich die Großen und die Kleinen unterwirft, die Reifen festhält und die Reifenden reizt.

Dieser Reiz erfolgt allerdings zum Teil von außen her. Der Ruhm des Autors, auch der Ruf seiner sprachlichen Schwierigkeit macht es zu einer Ehre, ihn im Original zu lesen. Bis auf ein bescheidenes Bruchteil begnügen sich ja die gebildeten Deutschen damit, Übersetzungen kennen zu lernen. Wer an die Quelle selbst gelangt, steigt damit auf in einen höheren Rang. Und man braucht dieses von den Pädagogen so genannte mittelbare Interesse nicht zu schmähen; eine unedle Hülfe bildet es doch nicht. In einem gewissen Maße fällt wohl das Interesse an dieser Lektüre auch zusammen mit jenem dem Jünglingsalter natürlichen Interesse am Drama überhaupt, an reicher, rascher, lebendiger Handlung. Es sind dies eben die Jahre, wo man — nicht gerade dem Epischen entwachsen ist, aber doch über das ruhiger ablaufende Epische hinausblickt und hinausstrebt, in das bewegte Innere der handelnden Menschen hinein zu sehen beginnt, wo man auch fähig wird, die Macht der Rede zu empfinden, nicht mehr bloß die der That. Es sind die Jahre, wo wir aus unserer heimischen Dramenwelt das Beste durchmessen, mit «Tell» und «Götz» und «Minna von Barnhelm» beginnend, und aufsteigend bis zu «Wallenstein» und der «Braut von Messina», zu «Iphigenie» und «Tasso», und wo ferner auch in das Drama der Griechen eine Einführung erfolgt, durch Übersetzung wenigstens, wenn nicht durch's Original. Und die Vergleichung der verschiedenen Typen mag zugleich locken und bilden.

Dennoch: so ganz außer allem Zweifel ist weder das Wohlgefallen noch so unbedingt der Bildungsgewinn. Man besitzt nicht leicht frühe schon die Fähigkeit, gleichzeitig sehr Heterogenes zu schätzen und zu lieben. Grade jene parallel gehende deutsche Dramenlektüre verschließt manchmal den Sinn für die so fremde Art des englischen Dichters. Es ist übrigens schön, wenn die Jugend mit ganzem Herzen

einen Dichter liebt; man muß auch hier damit anfangen, einmal recht zu lieben, wenn man zu reichem Lieben überhaupt aufsteigen will. Ob es jetzt ganz anders geworden ist als ehedem? Ehedem war der Eine für uns Schiller. Und von Goethe und von Lessing kamen einige Stücke unserm Herzen ähnlich nahe: «Götz» und «Minna», vielleicht «Egmont» und «Emilia». Doch das mag immer persönlich etwas verschieden gewesen sein. Neben ihnen konnte man französische Kunstdramen jedenfalls nicht lieb gewinnen, weil man nicht aus seiner deutschen Jünglingshaut heraus konnte, weil sie viel zu glatt und zu wortreich und zu geradlinig und zu tönend waren, für unser Gefühl zugleich zu unlebendig und zu krampfhaft. Und Shakespeare — das andre Extrem. Er redete doch auch innerlich eine so fremde Sprache, mit so abweichenden Maßen im Ausdruck, er erhob nicht in den Äther, er führte in einer fremden Welt hastig hin und her, seine Gestalten drängten sich um einander, ohne daß die jungen Leser mit ihrem Bedürfnis der Liebe und Verehrung recht herankommen konnten. Aber das Ringen um das Verständnis der so geheimnisreichen fremden Art hatte doch seinen Reiz; man mußte doch dahinter kommen, da die Reifen so einmütig waren im Bewundern; und man fühlte, wie man mit den bewältigten Stücken ein neues Stück Leben durchdrungen, eine Erweiterung seines eigenen Lebens gewonnen habe. Wenn das seitdem so geblieben ist, können wir wohl zufrieden sein.

Wie viel aber kommt doch auch auf die Auswahl der Stücke an! Und wie viel auf die Behandlung, auf die Leitung der Lektüre! Ein dichterisches Kunstwerk mit jungen Lesern so zu durchmessen, daß es ihnen die rechte Arbeit macht und den rechten Gewinn und auch Genuß bringt, ist nicht entfernt so leicht, wie mancher begeisterte Laie sich denken mag. Auch nicht, wie mancher wohlgeschulte Philolog sich denkt. Es gehört dazu viel Persönliches, viel Freudigkeit und viel Zurückhaltung, viel Klarheit und viel Taktgefühl. Unzulängliches Geschick dieser Aufgabe gegenüber ist weder selten noch verwunderlich. Doch auch in den didaktischen Grundsätzen kann man fehlen, und über diese Grundsätze selbst ist Einmütigkeit weder theoretisch noch praktisch vorhanden. Nicht in ein litterarisches Jahrbuch gehört eine genaue Erörterung darüber; sie muß der pädagogischen Sphäre verbleiben.[1]) Allgemeineres kann wohl auch die sonstigen

[1]) Ich hätte hier auf die Darlegungen über «Macbeth» in meinen «Vermischten Aufsätzen über Unterrichtsziele und Unterrichtskunst» Berlin, Gärtner, 2. Auflage 1896 zu verweisen, und auf eine Musterlektion über eine Scene aus «Coriolan» in

Shakespeare-Freunde interessieren, und vielleicht neben dem Allgemeinen einiges Bestimmte und Einzelne. Daß im Folgenden ausdrücklich an die Lektüre in der Ursprache, auf der einen ausgedehnteren Kursus der Spracherlernung abschließenden Stufe, gedacht ist, wird nicht mißbilligt werden.

Die Frage der Auswahl kann man leicht oder schwer nehmen. Das Erstere wird nicht thun, wer eine große Vorstellung hat von dem Einfluß, den die ruhige Aufnahme und Verarbeitung eines großen dichterischen Kunstwerks auf die Bildung des Inneren während der jugendlichen Jahre und damit für alle folgende Lebenszeit haben kann. Haben kann: denn dieser Einfluß setzt freilich eine glückliche Behandlung dieser Lektüre von seiten des Lehrers voraus. Wo diese fehlt, mag dann auch die Frage der Auswahl gleichgültiger sein. Man kann andrerseits auch sagen, daß eine überlegene Art der didaktischen Behandlung selbst solche Stücke rechtfertigen wird, die von vornherein schwerlich geeignet erscheinen. Doch dürfen wir zunächst immer nur normale Kraft voraussetzen und gewöhnliche Bedingungen. Da muß denn Vieles alsbald ausgeschlossen werden, oder schließt sich von selbst aus, aber es bleibt darum nicht Weniges.

Sollen wir zunächst den Usus befragen? Natürlich hat sich ein solcher doch im Lauf der Jahrzehnte gebildet; man kann von einem Kanon reden, der niemals amtlich aufgestellt worden ist, aber sich durch die Praxis ergeben hat. Daß «Julius Cæsar», «Macbeth», «Coriolanus», «der Kaufmann von Venedig» in denselben gehören, ist zweifellos. Verschiedene andere Stücke figurieren darin nicht ganz so sicher, sind aber doch auch noch üblich genug, eine oder die andere der sonstigen Meistertragödien, ein oder das andere Königsdrama, ein oder das andere von den eigentlichen Lustspielen. Die Erweiterung der älteren Grenze ist sichtlich das Streben der neuen Generation. Es giebt offenbar eine falsche Beschränkung, und ebenso eine falsche Erweiterung. Die Gesichtspunkte für die eine wie die andere fordern Kontrolle. Man kann beim Gewohnten stehen bleiben, weil man überhaupt nicht über das Gewohnte hinausstrebt, weil man von der Überlieferung im Banne gehalten wird, weil man selbst kein Bedürfnis der Anregung fühlt, auch weil man nur eine bestimmte

---

den Hallischen «Lehrproben und Lehrgängen» Heft 1, 1884. Nicht ohne Interesse mag es sein, daß seiner Zeit Herbart in seiner geistvollen «Allgemeinen Pädagogik», indem er sorgfältige Monographieen forderte, neben einigen anderen Thematen ausdrücklich auch «die Lektüre Shakespeare's als pädagogische Kraft» vorschlug. Das war im Jahre 1806!

Art zu würdigen vermag. Der «Julius Cæsar» z. B. mag auch ganz naiv durch das humanistische Sachinteresse bevorzugt worden sein, sofern es sich eben um das Altertum handelt, um Rom, um einen hochberühmten Mann, um den Autor des «Bellum Gallicum» u. s. w. Und ebenso mag dem «Coriolan» sein Stoff an sich zu gute gekommen sein. Auch ist die Idee der didaktischen Konzentration, der Verbindungen zwischen den Studiengebieten, wirklich eine schätzenswerte. Es könnte ferner der bloße allgemeine Ruhm und Ruf eines Stückes, sein Ansehen bei den Theaterbesuchern, seine Bekanntheit in der gebildeten Welt bestimmend sein. Aber was könnte nicht auch außerdem bestimmend einwirken! Überblicken wir doch die Möglichkeiten.

Man kann, da man sich eben doch auf Vereinzeltes zu beschränken hat (etwa auf je ein Stück für zwei Jahre, vielleicht auf ein einziges überhaupt), das aussuchen wollen, was für Shakespeare in recht vollem Maße charakteristisch ist und was ihn namentlich auf der Höhe seiner Eigenart und Kraft zeigt. Oder aber vielleicht: was psychologisch am interessantesten ist, vielleicht auch, was die meisten Probleme aufgiebt, am meisten umstritten ist und deshalb eine recht gründliche Orientierung des Urteils wünschenswert macht. Oder andererseits statt dessen das ethisch Klarste, vielleicht das ethisch Lehrreichste, oder das was am meisten ideale Gestalten enthält, oder was man als das Packendste empfindet, als das Ergreifendste, als das Reichste, das Tiefste, das Harmonischste, das Grandioseste, oder auch das Unterhaltendste, oder das Harmloseste, Reinste, das Durchsichtigste! Man kann ferner, anstatt vom Gesamtwert, auch von einzelnen dramatischen Gestalten sich bestimmen lassen oder von einer einzigen, oder statt dessen von schönen poetischen Partieen, oder von der Kundgebung einer besonderen Gesinnung, einer patriotischen zum Beispiel. Und wie die rein inhaltlichen Gesichtspunkte, so können auch mehr formale walten: etwa der des architektonischen Aufbaues, der verhältnismäßigen Geradlinigkeit (die für die Jugend nicht so wenig bedeutet wie für die Gereiften), oder die Rücksicht auf sprachliche Leichtigkeit.

Mit all diesen wesentlich der Dichtung an sich entnommenen Gesichtspunkten aber konkurrieren noch andere. Sachliche zunächst, von äußerer Art und von innerer, und sodann persönliche, von höherer Art oder von niederer. Die Beziehung der zu lesenden Dichtung zu dem sonstigen Inhalt des bildenden Unterrichts ist nicht etwa von der Hand zu weisen, das ward schon angedeutet. Wie die römische

Geschichte, so darf auch die Geschichte Englands ihr Recht mit geltend machen: die Lektüre eines Königsdramas führt ja nicht etwa zuverlässig in den historischen Verlauf der Thatsachen und den Charakter der Zeit ein, aber eröffnet doch einen Ausblick, weckt Interesse, gewährt auch manche positive Aufklärung und giebt zu echter Orientierung wenigstens Anlaß. Auch daß das zu lesende Stück als Parallele zu einem deutschen oder sonstigen nichtenglischen Drama Wert habe, dürfte mitsprechen. Daß der Leser die Anschauung eines besonderen, festen Typus gewinne, ist unter allgemein erzieherischem Gesichtspunkt nicht minder schätzbar: Typen muß er in der Jugend anschauen lernen, sie werden seinem Urteil zum Halt bei späteren mannigfachen Eindrücken. Von mehr äußerer Art ist die Rücksicht auf die durchschnittliche Begabung und Entwicklung der Schülergeneration, auf das sonst schon Gelesene und Verstandene, auf die verfügbare Zeit, auf den Charakter der Lehranstalt, auf das Vorhandensein von besonders geeigneten Ausgaben, auf das Geschlecht der Leser, und auch auf die im ganzen angenommene Methode des Sprachunterrichts. Was endlich die persönliche Unterlage für die Entscheidung betrifft, so mag eine besondere Vertrautheit des Lehrers mit einem Stücke wohl das Recht geben, dies zu bevorzugen, wofern nämlich diese besondere Vertrautheit die Lektüre um so anregender zu gestalten verspricht, denn das wirkliche Interesse des Lehrers überträgt sich bekanntlich — man möchte fast sagen: auf physischem Wege — auf die empfänglichen Schüler. Auch daß der Lehrer seinem persönlichen Bedürfnis eines gewissen Wechsels der Lektüre Gehör leihe, ist nicht zu tadeln, wenn das Neue ihn eben um so anregender wird werden lassen. Triebe ihn aber zum Wechsel bloß Unruhe, bloß Unlust am Wiederholen und Vertiefen, oder bloß der Wunsch neue Versuche zu machen, mit den Schülern zu experimentieren, so verdiente er damit eine sehr bestimmte Abweisung. Und wenn er gar ein Stück wählte, weil er zufällig selbst eine Schulausgabe davon besorgt hätte? Er sollte hier auch den Schein eines niederen persönlichen Interesses meiden. Schließlich mag diesen oder jenen auch gerade die besondere Schwierigkeit eines Stückes reizen, indem er sich selber zutraut, trotzdem es wohl zu bewältigen.

Dieser Mut, mit besonderen Schwierigkeiten fertig zu werden, mag sich auch den sittlich anstößigen Partieen entgegenstellen. Die Kunst, über derb Sinnliches oder auch dreist Cynisches mit Gleichmut und Ernst hinwegzuführen, ist bei reifen Männern wohl nicht so selten; man bedarf ihrer ja im Unterricht nicht bloß bei Shake-

speare, und die diesen Dichter lesende männliche Jugend soll lernen, des Grobsinnlichen auch ohne Frivolität zu gedenken. Auf Prüderie ertappt zu werden, gilt in unserer Zeit für besonders abgeschmackt; die Empfindlichkeit ist allmählich offenbar geringer geworden, zu gering vielfach, auch bei dem anderen Geschlecht, wo die Nüancen der *demi-vierges* sich ziemlich offen geben. Aber deswegen werden wir doch nicht mutwillig in die Sphäre des Unsaubern tauchen, wenn wir auf reineren Höhen weilen können.

Wenn so eine ganze Anzahl Shakespeare'scher Stücke für uns schwindet, so brauchen wir uns deswegen nicht beschränkt zu fühlen. Und dieser Norm nun, daß dem Geistigeren das Sinnlichere zu weichen hat, wird sich eine Reihe ähnlicher ohne weiteres anfügen. Um sogleich etliche zusammenzufassen, so weicht naturgemäß dem voll Zugänglichen, dem Gesichtskreis der Leser wirklich Entsprechenden, das noch mehr Jenseitige, dem Geschlossenen das mehr Zerfließende, dem Erhebenden das nur Unterhaltende. Wollen wir kurz zusammenfassen, so müssen Größe und Zugänglichkeit den Ausschlag geben; und bei der Größe mag man denken an besonderen Ruhm des Werkes, mehr aber noch an große ethische Dimensionen des Inhalts, bei Zugänglichkeit an die Möglichkeit vollen Verständnisses in Beziehung auf Sprache und auf Kunstmittel, dann aber auch, und mehr noch, an psychologisch-ethische Klarheit der Vorgänge und der Gestalten. Etwas freier werden wir diesen Normen gegenüber uns dann fühlen, wenn für die nämliche Schülergeneration einige Stücke in Betracht kommen, wo dann eine Gruppierung eintreten kann, etwa von Tragödie mit Historie, oder mit Romanze oder Lustspiel, oder auch von einem Römerdrama mit einem der nordisch sagenhaften, oder von einem Stück aus der späteren Periode des Dichters mit einem solchen aus der früheren. Daß man übrigens bei irgend einem einzelnen Stücke nicht gewisse Bedenken geltend machen könnte (es giebt auch eine pädagogische Gewissenhaftigkeit, die aus den Bedenken nicht herauskommt), daß nicht wirklich überall irgend eine Seite für unsere Zwecke unbequem werden könnte, wollen wir uns von vornherein nicht verhehlen, aber auch nicht zu sehr kümmern lassen.

Mit allem Gesagten ist angedeutet, auf welchen mannigfachen Linien sich die Erwägung bei der Auswahl bewegen kann, aber natürlich nicht etwa, daß im einzelnen Falle jene Gesichtspunkte der Reihe nach angewandt, daß alle jene Rücksichten gewissermaßen gegeneinander verrechnet werden müßten, um zum Ergebnis zu

ımen. Im Gegenteil, es wird fühlbar geworden sein, wie vieles ›r ganz bestimmten allgemeinen Normierung entgegensteht.

Indem der Lehrer also für seine Person abwägt und auch die ɔnderen Verhältnisse seiner Leserschaft berücksichtigt, wird er gutem Fug zugleich eins zu Grunde legen: nämlich die schon ɑachten Erfahrungen mit dem, was den Schülern interessant zu ı pflegt. Das deckt sich nicht immer mit der pädagogischen Be-hnung. Auch ist die Jugend von heute doch nicht mit Notwendig-.t völlig gleichartig der von gestern: es wandelt sich in feinem ısammenhang mit dem inneren Leben der Zeit auch ihre Empfäng-hkeit, ihr ästhetisches Bedürfnis, selbst das Maß ihres Verständnisses. ie Anzeichen, daß Schiller für viele in eine nicht mehr recht ver-ändliche Ferne und Höhe entschwebe, fehlen leider nicht. Viel-icht bringt die Sphäre des Realismus, in der man nun aufwächst, ɜn Vorteil, daß man Shakespeare leichter, früher versteht.

* * *

Für «Julius Cæsar» spricht in der That, daß das Stück hinein-ihrt in eine der bedeutungsvollsten und bekanntesten Epochen der 'eltgeschichte, daß es sich dreht um eine der größten geschichtlichen ersönlichkeiten, und auch, daß es trotz etlicher Willkür im einzelnen ›ch viel wirklich geschichtlichen Geist aufweist. Der Zusammenhang it dem sonst erworbenen Gedankenkreis mag hinzukommen, auch e universelle Bekanntheit des Dramas, und daneben die sprachliche ɘichtigkeit. Namentlich aber liegt auch die psychologisch-ethische ›ite günstig: das Verhältnis der Herrennatur und des Ideenmenschen, ›s idealistischen Freiheitsmannes, ist typisch, kehrt geschichtlich oft ›nug so wieder; der innere Kampf in der Seele des Brutus ist in ·inem Verlaufe sehr verständlich, die unerschüttert edlen Züge seines 'esens erhalten ihm immer unsere Teilnahme, die Kontrastierung ›r Gestalten unter einander ist mannigfaltig und lichtvoll, die ethische bstufung trefflich, interessante Personen bewegen sich um einander, ›ll sympathische fehlen nicht, die Natur des Volkes als Masse kommt ı packender Darstellung. Wir haben eine Schöpfung aus der reifen ›it des Dichters. Gleichwohl fehlt — angesichts unseres Zweckes — ıch etliches Verstimmende nicht. Daß der Titel in Julius Cæsar ›n Helden erwarten läßt, ist zu unwesentlich, um hierher gerechnet ı werden; der Inhalt ist immerhin: wie es mit Julius Cæsar erging ämlich: wie er ermordet wurde, aber wie das zum Unheil seiner örder ausschlug). Auch etliches äußerlich Anachronistische, obgleich

es zuerst die Schüler lächeln macht, müssen sie doch lernen in den Kauf zu nehmen. Etwas mißlicher ist doch das Licht, in dem die Person Cæsars selbst in dieser letzten Lebenszeit dasteht, so daß man von seiner wirklichen Größe und deren Unterlagen eigentlich nichts zu fühlen bekommt, daß äußere oder innere Schwachheiten ihm einen leicht komischen Anstrich geben, und außerdem, daß die Schilderung des Volkes in so krassen Zügen gehalten, so von aristokratischer Geringschätzung eingegeben ist. Wohl kann die Schilderung der wankelmütigen Menge den jungen Lesern schätzbare Lehre bringen, aber eine gewisse ethische Kontrolle durch die Erläuterung des Lehrers wird hier sicher nötig. Das Nachlassen des dramatischen Interesses nach dem dritten Akt und einige bestimmtere dramaturgische Mängel sind wohl auch nicht ganz gleichgültig. Das alles zusammen wird keineswegs das Gewicht haben, daß wir darum der Lektüre des Stückes aus dem Wege gehn; aber erwähnt mußte es hier doch werden, da das eben zur vollständigen pädagogischen Erwägung gehört.

Mindestens ebenso viel wie für «Cæsar» spricht bei uns für «Coriolanus». Unter den sachkundigen Beurteilern giebt es kaum eine Stimme, die dieses Drama nicht mit in die erste Reihe der Shakespeare'schen Produktion stellte. Poetischer Wert und dramatische Technik werden gleichmäßig gerühmt. Der psychologisch-ethische Gehalt ist nicht nur an sich von hoher Klarheit, sondern auch unsern jugendlichen Lesern voll zugänglich und durchaus im Zusammenhang mit ihrem durch den sonstigen Unterricht gebildeten Gesichtskreis. Alles ist in großen, deutlichen, fesselnden Zügen ausgeführt. Das Sichhervorthun und das Kraft- und Wertbewußtsein, das Pflichtgefühl und die Staatsgesinnung, das Verhältnis des tüchtigen Individuums zur haltlosen Menge, der Kampf des Kleinen, Gemeinen, Engen gegen das Hochstrebende und Unbekümmerte, der gewaltige Umschlag in der gewaltigen Brust, der tieffressende Ingrimm, der zeitweilige Sieg über das Herz des neidischen Nebenbuhlers, die erweichende Kraft der Pietät gegenüber aller inneren Verhärtung: es folgen sich lauter psychologisch große, klare Vorgänge. Dazu der Reichtum der Gestalten, die Mannigfaltigkeit der Typen und der Gegensätze, die volle Herausarbeitung der Hauptgestalt, auch das Wesen der Demagogie, die ganz originelle Gestalt des alten Menenius wie die still poesievolle der Virginia und noch so manches Andere. Von Etlichem freilich kann man auch hier verstimmt werden. Nicht als ob das leicht Anachronistische noch einmal betont werden dürfte,

oder auch das etwas unglaubliche körperliche Überheldentum des Coriolan im ersten Teile. Noch weniger wird es uns stören, wenn der Charakter des Aufidius und seine innere Entwicklung nicht ganz unzweifelhaft ist: zwischen den sich widersprechenden Auffassungen zu wählen, mag dem Unterricht geradezu einen Reiz verleihen. (Für den Schreiber dieser Zeilen besteht ein Zweifel nicht.) Mißlicher ist schon, daß das Politische wiederum verschoben, verkannt oder gemieden ist. Und, was damit zusammenhängt, daß die junker- und dünkelhafte Verachtung des arbeitenden Volkes um ekelerregender körperlicher Eigenschaften willen sich so überaus breit macht. Wenn man das nicht ohne Pein verfolgen kann (Bulthaupt's Kritik hat darin Recht), so ist es für unsere zu so ganz andern Stimmungen hinzuführende Jugend erst recht unwillkommen. Aber sicherlich, darum bleibt Coriolan doch auf unserm Plan in der ersten Reihe.

Das dritte Römerdrama, «Antonius und Cleopatra», bleibt demselben Plane ebenso gewiß ferne. Daß es ebenfalls in eine der bedeutungsschwersten geschichtlichen Epochen blicken läßt, und daß in der Entwicklung der Hauptgestalt die geschichtliche Wahrheit sich ziemlich treu spiegelt, kann nicht genügen, und etliche andere Vorzüge, originelle Gestalten, lebendige Scenen, ebensowenig. Warum sollen wir uns ohne Notwendigkeit in diese schwüle sinnliche Sphäre bannen, auch mit Obscönem uns abzufinden suchen, warum im ganzen gegenüber jener Tragödie des Mannesstolzes die Tragödie der Mannesschwäche herausgreifen? Herausgegeben, für die Schule herausgegeben ist darum das Stück doch freilich auch. Aber welche Shakespeare-Stücke sind nicht «für den Schulgebrauch» (und etwa zur Beruhigung des schriftstellerischen Gewissens «für das Selbststudium») herausgegeben! Wie oft wird hier der pädagogische Takt von andern Rücksichten aus dem Felde geschlagen!

Von den Königsdramen hätte «König Johann» auch für unsern Zweck manchen besonderen Reiz. Der Hintergrund geschichtlicher Wirklichkeit wirkt doch auf das Interesse, wenn auch in Begebenheiten und Charakteren vieles stark verschoben ist; die thatsächliche politische Sachlage hätte der Lehrer erläuternd dazwischenzutragen. Die bunte Fülle der Gestalten, die Lebendigkeit der äußeren Vorgänge, die ergreifenden Partieen, auch selbst die eigenartige Schlechtigkeit des Königs (die von der geschichtlichen freilich noch übertroffen wird), ferner die Thatsache der stofflichen Abgeschlossenheit des Stückes (im Unterschied von den meisten andern Königsdramen) würde bei uns zu seinen Gunsten sprechen. Die Gestalt des Bastards Faul-

conbridge müßte der Jugend sehr zusagen. Aber es ist moralisch unmöglich, die Vorgeschichte eben dieses Bastards, die den ganzen ersten Akt füllt, zu lesen, und natürlich ebenso unmöglich, über diesen einleitenden Akt einfach hinwegzuschreiten. «King John» ist also keine Schullektüre.

Völlig günstig steht es auch mit dem nach der Chronologie des Inhalts nächstfolgenden Stücke nicht, nämlich mit «Richard II.» Nicht insofern, als dieses Drama unter den weltbekannten nicht in erster Reihe steht und auf der Bühne kaum auftaucht. Vielleicht schon eher, insofern es nur eine frühere Entwicklungsstufe Shakespeare'scher Kunst kennen lehrt, die Sprache vielfach besonders luxurierend ist, ein starkes lyrisch-rhetorisches Element hindurchgeht, im Zusammenhang mit der breiten Rolle des Reimes. Ferner insofern, als im Zusammenhang des Inhalts einiges durchaus unklar bleibt (so die Frage der Schuld Mortimer's), als fast lauter irgendwie unlautere Charaktere auftreten, nebst einigen, die nur kraftlos sind, ferner als die innere Stellung des Lesers zur Hauptgestalt, dem König Richard, schwierig wird. Nach der Reihe der abstoßenden Handlungen und den Zeugnissen kläglicher Weichlichkeit die Vergewaltigung und das lange Leid des Ausgangs! Nun aber ist es nicht übel, daß man auch mit dem schuldig Leidenden sympathisieren lerne, und der Dichter selbst scheint doch dazu einzuladen; dazu ist eine Lichtseite dem Charakter Richards doch auch gegeben, das Verhältnis zu seiner Gemahlin, die selbst die Lichtgestalt im Stücke ist. Auch daß die inneren Situationen und die Stimmungen sehr breit ausgemalt sind ist grade der jugendlichen Leserschaft gegenüber von Wert, die von bloßen Andeutungen und hastig wechselnden Blicken keine rechte Wirkung erfährt, wie denn auch das griechische Drama grade in dieser Eigenschaft einen stets gefühlten Vorzug besitzt. Daß aber doch zugleich der Inhalt unseres Stückes reich ist, die Gestalten mannigfaltig und interessant, mehrere Charaktere meisterhaft gezeichnet, und daß trotz der Abweichungen von der wirklichen Geschichte geschichtlicher Geist dem Ganzen keineswegs fehlt, muß anerkannt werden. Und ein besonderer Wert liegt darin, daß das Verhältnis des tüchtigen Usurpators zum legitimen, aber unwürdigen Fürsten weltgeschichtlich typischen Charakter hat. Groß ist endlich die Zahl der wohlformulierten Sentenzen, der rhetorisch glänzenden Stellen, von denen denn ein Teil zum Einprägen sich durchaus empfehlen wird. Diese Vorzüge scheinen mir jene Bedenken weit zu überwiegen. Nur müßte man nicht «Richard II.» als einziges Shakespeare-Stück darbieten.

Von den beiden Teilen von «Heinrich IV.» könnte nur der erste in Erwägung gezogen werden. Die burlesken Partieen mögen hier verhältnismäßig noch reinlich heißen; Doll Tearsheet taucht erst im zweiten Teile auf. Die Freude an Falstaff und seinen Kumpanen dürfte man ja auch den Schülern (samt dem Lehrer) gönnen. Die Gestalten des Prinzen und des Hotspur müssen für die Jugend sehr anziehend sein. Aber als Drama bedeutet das Stück doch wenig; seine Beliebtheit ruht auf den bestimmten Scenen und Gestalten, und die Falstaffiade nimmt doch etwa die Hälfte des Ganzen ein. Für unmöglich sei die Lektüre also nicht erklärt, aber ernstlicher dafür einzutreten vermöchte ich nicht.

Für «Heinrich V.» spricht aus dem Inhalt nicht weniges: die frische, kräftige, klare, sympathische Heldengestalt des Königs, die Verherrlichung der Vaterlandsliebe, der Sieg der schlichten Tüchtigkeit über die hochmütige Feinheit, und vielleicht noch etliches andere. Aber andrerseits ist im Stück doch auch nicht wenig naive Renommisterei und Karikierung des nationalen Gegners. Dazu einige abstoßende Züge (die Hinmordung aller Gefangenen) und auch einiges fast Läppische (die englische Unterrichtsstunde der Prinzessin). Namentlich aber ist von interessanter Charakterzeichnung, von psychologischer Tiefe schwerlich die Rede. Als Repräsentantin Shakespeare'scher Dichtung ist diese Historie nicht groß genug. Sie wird ja auch auf deutschen Theatern nur in der erheblichen Umgestaltung von Dingelstedt gegeben. Für die Schullektüre kann sie höchstens nebenbei in Betracht kommen.

Die drei Teile von «Heinrich VI.» bleiben natürlich außer Betracht. Aber wie ist es mit «Richard III.»? Der Ruhm des Stückes, die Kühnheit der Charakterschöpfung, die gewaltigen psychologischen Dimensionen, dies ganze glänzende Zeugnis von Shakespeares Kraft — das alles könnte uns das Drama auch für unsern Zweck besonders empfehlen. Aber andrerseits: die Ungeheuerlichkeit der Vorgänge, die Kette der frechen Greuel, das schlechtweg Teuflische der Hauptgestalt, die Jämmerlichkeit der ganzen Umgebung, dies wiederum legt es doch nicht nahe, daß man mit der zu bildenden (nicht bloß litterarhistorisch-ästhetisch zu bildenden) Jugend sich auf geraume Zeit just in dieses Stück vertiefe. Soll bei ihr etwa auch — wie man es gegenwärtig bei dem Dichter selbst vorauszusetzen scheint — die Freude an dem Kraftmenschen über die engen Gesichtspunkte einer einschränkenden Moral siegen? Oder liegt wirklich etwas wie eine Sühne vor in der Tapferkeit, die der Untergehende im letzten

Kampf beweist, oder ein Ausgleich in der, die er vorher gelegentlich bewiesen hat, oder eine Buße in den bösen Träumen, die ihn in der Nacht heimsuchen? Suchen wir nicht «poetische Gerechtigkeit» in engem und verkehrtem Sinne; aber des sittlichen Unbehagens bleibt hier doch zu viel. Und übrigens beruht die Vorliebe des Publikums für dieses Drama doch großenteils auf der Gelegenheit, anstaunen zu müssen, sich gruseln zu lassen, und außerdem auf der Gelegenheit, die mit der Hauptrolle den virtuosen Schauspielern gegeben wird. Für ganz unmöglich freilich ist darum auch diese Lektüre nicht zu erklären; aber über die Bedenken sollte man nicht leicht hinweggehen — wie die schon erwähnten Herausgeber von Schuleditionen thun und nach ihnen eine Anzahl von Fachlehrern.

Für «Heinrich VIII.» scheint sich noch keine Stimme erhoben zu haben, und es soll auch hier nicht geschehen, obwohl bestimmte Vorzüge (in Zeichnung von Charakteren und auch stofflichem Interesse nicht fehlen; aber sie werden allerdings ganz überwogen.

Fassen wir nach diesem Rundblick über die Königsdramen als neue Gruppe die drei Nordlandstragödien zusammen, «Hamlet», «Lear» und «Macbeth». Bekannter in aller Welt ist kein Stück als «Hamlet» Vielen — und vielen Deutschen zumal — ist es Shakespeare im Shakespeare. Im Munde aller Gebildeten sind Aussprüche des Helden die Gestalten und Situationen des Stückes stehen deutlich vor jedermanns Geist. Auf allen Bühnen, die etwas auf sich halten, kommt Hamlet zur Aufführung; jeder Akteur, der sich als Charakterspieler fühlt, stellt den Dänenprinzen dar. Die Litteratur über Hamlet ist unermeßlich, der Meinungsstreit der Kritiker ohne Ende; seit Wilhelm Meisters Analyse haben die Probleme uns nicht losgelassen; es ist das Drama der Probleme geblieben, Hamlet selbst die ewig problematische Natur. Ist darum nicht grade eine recht planvolle Einführung in das Labyrinth dem jungen Shakespeare-Leser wünschenswert? Ich muß diese Frage doch verneinen. Wer will wirklich Klarheit geben? Welche Auffassung soll als die richtige übermittelt werden? Jedes Jahr sieht einen neuen Kommentator erstehen, und über jede neue Ausdeutung legt sich, wie Welle über Welle, wieder eine folgende um ebenfalls wie die Welle am Strande zu zerfließen. Vielleicht darf sich einmal die Behauptung hervorwagen, daß es gar nicht als Erweis der besonderen Vollkommenheit des Kunstwerks betrachtet werden müsse, wenn der Zugang zu seinem Innersten sich so unendlich schwer zeigen wolle; und schon jetzt findet man den Hinweis darauf, daß der Inhalt von Shakespeare's Quelle und seine eigen

Geistesproduktion nicht zu voller Einheit verschmolzen sein möchte, wie das ja auch bei manchen andern hochangesehenen Dichtwerken nicht der Fall ist. So überlasse man denn jedenfalls den jungen Leuten, sich in einem späteren Zeitpunkt auf eigene Hand in Hamlet einzulesen, was sie ja auch erst dann wirklich können werden, wenn sie mehr Kenntnis des Lebens und des menschlichen Innern gewonnen haben: denn dessen Kritik im Munde Hamlets ist doch der Hauptgrund der Volkstümlichkeit des Stückes. Hamlet steht für uns ähnlich wie Faust. Und wenn man mit diesem letzteren allmählich doch auch auf der Schule Versuche zu machen beginnt, so mag man es in England ja auch mit Hamlet thun. Für unsere Schüler wähle man vorläufig Einfacheres, Klareres, minder Rätselvolles, auch minder Pessimistisches.

Einiges von dem hier Gesagten gilt nun freilich auch für «König Lear». Das Allergrößte, Reichste und Umfassendste bleibt doch wohl richtiger der freieren Bildungssphäre und der reiferen Bildungsstufe vorbehalten. Man muß nicht versuchen, die ganze Fülle des Menschenlebens in den begrenzten Lebenshorizont des Schulzöglings eingehen zu lassen, muß nicht für alle intimsten Arten von Schuld und Leid schon hier Verständnis suchen: jedenfalls soll man das nicht, wofern man nicht selbst eine ganz besondere Kraft zur Verdolmetschung, zur Entwirrung und Durchleuchtung besitzt. Nur ein ausgezeichneter Lehrer mit einer schön entwickelten Schülerschaft dürfte sich das Recht beilegen, «Lear» zu lesen, dieses Stück, das an ergreifendem Inhalt, an fortreißender Lebendigkeit, an Fülle, Wahrheit und tiefer Originalität der Gestalten, an Größe der Dimensionen, an psychologischer Kühnheit und doch Wahrheit vielleicht alle andern Stücke überragt, das im übrigen allerdings mit seiner Reihe echter Lichtgestalten gegenüber den dämonisch nächtlichen Naturen für das Bedürfnis der jugendlichen Seelen sich wohl empfehlen würde, und mit der Gestalt der Cordelia deutschen Jünglingen besonders sympathisch sein muß. So sei es ihnen auch keineswegs unbedingt vorenthalten aber zur Schullektüre gelange es doch nur unter besonders günstigen Bedingungen.

Anders «Macbeth», der denn auch thatsächlich, etwa mit «Julius Cæsar» und dem «Kaufmann von Venedig», als das am häufigsten gelesene Stück erscheint, der reifsten Zeit des Dichters mit angehört, als mächtiges Bühnenstück sich immer wieder bewährt, in seinen Einzelheiten innerhalb der gebildeten Welt allerwärts bekannt ist und eine Reihe von Eigenschaften besitzt, die ihn für unsern besonderen

Zweck empfehlen. Einwände freilich sind doch auch hier laut geworden. Daß der sachliche Zusammenhang an untergeordneten Punkten etwas unklar bleibt, konnte nicht in Betracht kommen, wie denn Ähnliches sich fast überall findet. Die kurze servil-obscöne Zwischenscene des Pförtners noch weniger. Aber eher schon die Häufung der Greuel, und dazu die Thatsache, daß der Charakter des Helden rasch alles Sympathische verliert. Dennoch liegt der Fall sehr anders als bei «Richard III.» «Macbeth» ist trotz allem ungleich menschlicher, menschlich verständlicher. Er fühlt sich mit einer Art von Notwendigkeit von Schuld in Schuld gerissen. Er mordet alsbald ohne Herz und Gewissen, heuchelt, trotzt, haßt in entsetzlicher Weise: aber die kalte Tücke Richards hat er doch nicht, und — wir sehen ihn wenigstens auch Qualen leiden, jahrelange Qualen der Verödung. Doch auch wenn man diesen Unterschied nicht so fassen, nicht so empfinden sollte: die Klarheit und Verständlichkeit der stufenmäßigen inneren Entwickelung, die völlige Verständlichkeit der Motive, die lebendige Zeichnung aller Hauptgestalten, die Deutlichkeit der Kontraste, die unvergleichliche Schöpfung der Lady, der typische Charakter der Versuchung, ihres Ablaufs und der inneren Reaktionen, und dazu die großartige Koncentration der Sprache: das alles sind Vorzüge, die die Stellung des Dramas in unserm Leseplan mit Recht gesichert haben.

Sollen nun, nach den nordischen Nachtstücken, auch die großen Südlandstragödien in Betracht kommen, «Romeo», «Othello», die Geschichte von der verzehrenden Glut der Liebe und die von der verzehrenden Glut der Eifersucht? Natürlich gehören sie nicht in unsern Kreis, obwohl Ausgaben für den Schulgebrauch auch von ihnen zu finden sind. Aber halten wir uns nicht auf bei einer pädagogischen Auseinandersetzung mit denen, die gar keine pädagogischen Gedanken haben. In den Süden führt uns dann der «Kaufmann von Venedig», in dem anmutig leichte Liebe und die heiße Leidenschaft des Hasses durch einander spielen, ein Stück, das, wie es herkömmlicher Weise überhaupt mit am meisten gelesen wird, offenbar an Mädchenschulen in allererster Linie steht. Die originelle und spannende Fabel, die freundlichen Lichtgestalten rings um die Nachtgestalt des Juden, die Poesie der Situationen und der Sprache, der Witz, die gewaltige Charakteristik der Hauptfigur und noch anderes machen das erklärlich; der Sieg weiblichen Mutterwitzes, die ganze Rolle der edlen Gestalt der Portia mögen den Reiz für die jungen Leserinnen noch erhöhen. Doch spricht bei der Popularität des

Stückes auch die volkstümliche Freude am Prellen des Teufels mit, und die drastische Schilderung des Shylock überhaupt, dessen Darstellung denn auch für die Schauspieler besonders lockend und dankbar ist, ohne schwer zu sein. Gleichwohl ist die ethische Stellungnahme zu dieser Gestalt und zu der ganzen Handlung doch nicht so einfach und kann grade dem ernsten Pädagogen Bedenken verursachen. Im Grunde wollen im ganzen Stücke auch tiefgehende ethische Beziehungen leicht und spielend genommen sein: sonst müßte Bassanios Heiratsspekulation und seine Passivität bei Antonios Todesnot, Jessicas Scrupellosigkeit, auch Antonios gewohnheitsmäßiges Anspucken des Juden doch einigermaßen verstimmen. Aber es wird ja nicht zu schwer sein, über diese bedenklichen Seiten geschickt hinwegzuschreiten, oder noch besser, ihnen im Vorbeigehen das rechte Licht zu geben; und sicherlich darf das anmutige, fesselnde, lebendige und leichte Stück mit seinen mannigfachen Einzelschönheiten auf unserem Plane bleiben.

Von Lustspielen könnten aber wohl noch einige andere hinzukommen. Man findet die Lektüre derselben gegenwärtig kaum oder doch nur selten, weil man eben die mässige verfügbare Zeit dem Gewichtigeren gönnen will. Indessen grundsätzlich kann, neben dem Gewichtigen, sehr wohl ein Stück wie «Was ihr wollt» Raum finden, oder auch der «Sommernachtstraum», und — wieder mehr ins Ernste spielend, der «Sturm». Ob sich die neuerdings von Chr. Semler in einer besonderen Broschüre empfohlene Komödie «Viel Lärm um nichts» wirklich empfehle, ist eine andere Frage. Aber «Was ihr wollt» ist doch wohl das schönste, reichste, anmutigste aller Shakespeare'schen Lustspiele, bietet eine Fülle sehr lebendiger Gestalten, bei allem Humor und Uebermut eine gewisse Tiefe und viel Zartheit des Seelenlebens, vereinigt hohe Poesie mit gesundem Realismus, zeigt Shakespeares Kraft auf voller Höhe, und Bedenken gegen die Lektüre wären aus dem Stück selbst nicht zu entnehmen. Für den «Sommernachtstraum» spricht, dass er eins der bekanntesten und beliebtesten Stücke ist, keck und originell, charakteristisch für Shakespeares Kraft, anmutend, harmlos, reich; und auch hier wäre ein ernstliches Bedenken gegen die Wahl schwerlich zu finden. Noch weniger wohl bei dem «Sturm», diesem Werk der reifen Ruhe, von hübscher, origineller Fabel, auch ethisch anmutend und klar, mit eigenartigen Lichtgestalten, dabei sprachlich leicht. Jedes dieser Stücke natürlich unter der Voraussetzung, daß es nur eine Ergänzung bilden solle zur Lektüre eines der grossen, ernsten Dramen. Im Besitze aber

dieser gesamten Auswahl werden wir auf die übrigen vorhandenen Stücke unschwer verzichten, und ein besonderer Beweis, warum die einzelnen für uns nicht in Betracht kommen sollen, braucht hier wohl nicht geführt zu werden,

So ständen uns denn für unsern Zweck in erster Reihe, nicht eben abweichend vom vorhandenen Usus: «Cæsar», «Coriolan», «Macbeth»; in zweiter Linie, aber mit ungleichem Anspruch und Recht, kämen: «der Kaufmann von Venedig», «Richard II», «Heinrich V», und etwa «König Lear»; eine Supplementreihe bildeten: «Was ihr wollt», «Sommernachtstraum», «Sturm». Daß diese ganze Gruppierung zum Teil subjektiv begründet ist, versteht sich; die Erwägungen anderer werden sich immer auf irgendwie abweichender Grundlage bewegen; schließlich ist es mindestens so sehr eine Wirkung der Lebensfülle der vorhandenen Dichtungen als ein Beweis von der Unsicherheit pädagogischer Normen, wenn man zu verschiedenen Ergebnissen gelangt. Wo nach Schwierigkeit und Gewicht eine Abstufung erfolgen soll, eine Verteilung etwa zwischen Unterprima und Oberprima, wird man schwerlich im Zweifel sein, welche Stücke wesentlich der höheren Stufe gebühren.

Aber wird nicht hie und da immer wieder der Wunsch auftauchen, anstatt der Wahl einzelner vollständiger Stücke und dem Verzicht auf so viele andere vielmehr durch eine chrestomathische Lektüre mehrfacher Bruchstücke in den Shakespeare einzuführen? Welche prächtige Auslese ließe sich denken, ließe sich wirklich herstellen, wie leicht wären besonders wirkungsvolle Scenengruppen aus der Reihe der berühmtesten Stücke herausgehoben, wie wohlgefällig würde der Kenner seinen Blick darüber gleiten lassen, wie ahnungsvoll müßte der Anfänger von da nach dem Ganzen hinüberschauen und sich fortgezogen fühlen! Da aber öffnet sich eine alte pädagogische Prinzipienfrage, und, um es sogleich zu sagen, der erzieherische Ernst hat sich immer gegen solches Naschen erklären müssen, er wird es auch hier thun. Es kommt nicht darauf an, allerlei Einzelnes kennen gelernt, an allerlei Einzelnes gerührt, noch weniger allerlei genossen zu haben, sondern ein Ganzes zu durchmessen und das Verständnis des Ganzen zu erarbeiten. Und so werden wir denn noch weniger Wohlgefallen haben an der Einrichtung, daß man eine Anzahl bekannter schöner Stellen, *beauties from Shakespeare*, zum Auswendiglernen zusammendruckt und daraus ein neues Schulbuch macht, das namentlich in höhere Mädchenschulen Eingang sucht und dort vielleicht auch unschwer findet. Freilich, dergleichen kann man

bei wesentlich früherem Lebensalter anbringen, braucht nicht die wirkliche geistige Reife für Shakespeare abzuwarten, was gerade an diesen Schulen immer schwer wird. Ist diese Reife aber da, dann findet doch auch gerade die junge weibliche Welt bei Shakespeare manche unvergleichliche Anregung: man denke nur an die Reihe von Gestalten, in denen die zartesten wie die dämonischsten Züge der weiblichen Natur sich offenbaren, an das ewig typische Auseinandertreten weiblichen und männlichen Seelenlebens, vielleicht besonders zu schätzen in einer Zeit, wo man zum Teil über die Grenzen etwas täppisch hinausspringt.

* * *

Doch nun scheint wohl von der Auswahl der Stücke schon allzu lange die Rede zu sein. Müßte nicht die Frage nach der Art der Behandlung derselben den weitaus breiteren Raum erhalten? An sich müßte sie das gewiß, doch muß sie sich auch kurz abthun lassen, und kann es hier wohl um so eher, als das Einzelne der pädagogischen Fachwelt zugehört, nicht einem weiten Kreise von Shakespeare-Freunden.

Von den Einzelfragen, in welche sich eine solche Gesamtfrage auflöst, wird hier die erste sein diejenige nach dem Ziel, oder noch richtiger vielleicht dem Zweck dieser Lektüre. Es handelt sich namentlich um den Unterschied, ob dieselbe ihren Hauptwert in der Übung, in der Bemühung, in der schulenden Wirkung haben soll, oder in dem Ergebnis; denn die verschiedenen Autoren, die man aus den verschiedenen Sprachen und Litteraturen in Schulen liest, zerfallen in dieser Hinsicht wirklich in zwei ungleiche Gruppen; es vereinigt sich das eine Ziel mit dem andern keineswegs so leicht und voll, wie viele Lehrer glauben oder wie die Theorie es fordern mag. Zur Übung geistiger Kräfte giebt sicherlich Shakespeares Sprache und Gedankengehalt reichliche Gelegenheit: zum Übungsmittel aber sein Werk zu erniedrigen, durch möglichstes Herumtreten auf dem Einzelnen, durch sprachlich-gymnastische Ausnutzung, wäre ein Fehler, den wohl nur besonders unglückliche Lehrernaturen begehen, eine Sünde gegen den Dichter und die Jugend zugleich. Daß durch die Lektüre die jugendlichen Geister erhoben werden sollen, nicht vermittelst ihrer discipliniert, oder letzteres doch nur, soweit sie sich einer ernsten Erfassung entziehen möchten, ist unter Verständigen außer Zweifel. Zusammenfassen kann man die Aufgabe so: es gilt, durch eine zusammenhängende Vertiefung einen Zuwachs an innerem

Bildungsbesitz zu erlangen, und zwar neben der Bereicherung des psychologisch-ethischen Gesichtskreises die Anschauung eines litterarischen Kunstwerkes, das einem der größten produktiven Genien entstammt, und damit eine gewisse anschauliche Kenntnis dieses Genius selbst. Dieses Ergebnis wird sich auch bei bescheidener Unterrichtskunst einigermaßen von selbst einstellen, aus dem Objekt heraus. Aber den Zweck in einer erfreulichen Weise zu erreichen, das schließt viel in sich und vielerlei. Ist doch, um das zu wiederholen, die gesamte didaktische Behandlung eines größeren dichterischen Kunstwerkes eine der höchsten, aber auch schwersten Aufgaben der Unterrichtskunst.

Nun sei hier nicht näher verfolgt, was alles im einzelnen von Irrwegen gemieden werden soll, obwohl es nach der Überlieferung und großenteils auch nach der ganzen Ausbildung der Lehrer nahe liegt und auch durch die Situation (den Massenunterricht) näher gelegt wird. Also kurz: keine Einleitung, die etwas vom Reiz der Lektüre hinwegnimmt, die in äußeren Daten sich ergeht, oder gar in vorweggenommenen Urteilen, die überhaupt irgend etwas giebt, was im Laufe der Lektüre aus dieser selbst gewonnen werden kann! Keine Übersetzung, der es genügt, mit den einzelnen Worten sich abzufinden, die auch nur zwischendurch mechanische Übertragungen aufweist, die nicht trachtet, mit ihren deutschen Wendungen wirklich wiederzugeben, was das Original mit den englischen giebt! Keine Erklärung, die das Lebendige zerpflückt, die den frischen Fortschritt unnötig hemmt, die den Ausblick auf's Ganze benimmt, die nur von der Lust am Erklären eingegeben wird, die vom Gegenstand unnötig abschweift, die über den Worten nicht zur Sache dringt, die den fruchtbaren Rapport zwischen Lehrer, Bildungsstoff und Schülern zerstört, die eigentlich vielmehr entgeistigend wirkt als durchleuchtend! Überhaupt keine philologische Behandlung statt einer pädagogischen, ein Unterschied, der manchmal fast verschwinden mag, oft aber geradezu diametral ist! Und auch keine einseitig ästhetische, oder vorwiegend kunsttechnische Behandlung, wie sie sich oft bei denen findet, die über lauter intellektueller Kultur alle unbefangene Natur verloren haben, zu dem Inhalt der Dichtung selbst gar keine unmittelbare Beziehung mehr zu gewinnen vermögen und schon die Jugend immer zu kritischer Analyse hinführen, wo diese vor allem noch von dem lebendigen Inhalt mächtige Eindrücke auf ihr Seelenleben erhalten soll! Aber dann doch auch andererseits keine platt pädagogische Ausnutzung, keine unnötige Verwendung des

Großen und Edlen zu untergeordneten Übungszwecken, kein endloses Hin- und Herwenden mit Wiederholen und Prüfen, mit Umschreiben und Niederschreiben! Denn ein Drama durch Lektüre in der Schulzeit den Lesern verleidet zu haben, ist, wenn man es nicht zu den groben pädagogischen Verfehlungen rechnen will, doch jedenfalls unter den feineren eine sehr grobe.

Man kann die gesamte Aufgabe unter zwei Ausdrücke zusammenfassen, die die beiden Pole der rechten Achse bilden: Durchdringung und Belebung. Das Stück soll mittelst der sorgsamen Lektüre wirklich durchdrungen werden, nicht bloß irgendwie durchmessen, auch nicht bloß gefühlsmäßig aufgefaßt, so wenig wie bloß wortmäßig, sondern durch energische Koncentration der Aufmerksamkeit und des Verständnisses als Ganzes und im Einzelnen wohl erfaßt, aber womöglich so erfaßt, daß es seinerseits den Leser erfaßt oder gepackt hat, daß er auch seinerseits davon durchdrungen worden ist! Wie man, diesem Ziele zustrebend, gerade dieses Ziel verfehlen kann, wurde so eben angedeutet. Daß dabei ein waches Verfolgen der seelischen Entwicklung der handelnden oder leidenden Personen das Wichtigste bleibt, wichtiger als die Beobachtung des Aufbaues und der sonstigen Kunstform und aller Kunstmittel, sei nochmals ausdrücklich ausgesprochen; jenes gerade ist es, was aus der bewältigten Lektüre eine Errungenschaft an innerem Besitz werden läßt! Der Lehrer braucht dazu allerdings nicht bloß philologische Vorbildung, sondern auch Verständnis und Interesse für das bewegte menschliche Innenleben, was sich nicht so ganz von selbst versteht.

Gleichwohl bildet doch auch die Lektüre einer solchen Dichtung einen Bestandteil in dem organisch gegliederten Bildungsplan, in dem Beziehungen zwischen den einzelnen Stoffen und Studien möglichst reichlich walten sollen. Von der Shakespeare-Lektüre auf diejenige sonstiger Dramen zu blicken, Parallelen und Gegensätze ins Bewußtsein zu heben, mit den deutschen Dramatikern, den Franzosen, den Griechen, aber auch das, was von Shakespeare selbst etwa Verschiedenes nach und nach zur Kenntnis gekommen ist, recht zu verbinden, das sind offenbar reizvolle Aufgaben. Was aus der Lektüre selbst zum Verständnis des Autors und seines Genius gewonnen werden kann, was sich namentlich durch Vergleichung der benutzten Quellen mit der dichterischen Verarbeitung Lehrreiches ergiebt, das soll nicht versäumt werden. Kulturhistorische Durchblicke kommen zu den litterarischen. Die «Realien», unter diesem Gesichtspunkt betrachtet und gesammelt, erhalten ein Recht und einen Wert. Wir

schauen in Shakespeare zwar einerseits die Menschenwelt, wie sie immer ist und bleiben wird, aber doch auch die Menschenwelt einer bestimmten Zeit und Kultursphäre, oder vielmehr im Spiegel eines immerhin durch Zeit, Kultur- und Lebenssphäre mitbestimmten Genius. Näheres hierüber auszuführen ist hier nicht vergönnt.

Nun aber gegenüber dieser «Durchdringung» das, was so eben «Belebung» genannt wurde, und was das Gegengewicht bilden muß zur Durchdringung, eine Art von Synthese zur Analyse. Worin soll sie bestehen? Und vor allem: bedarf dasjenige einer Lebendigmachung, was — als Drama und als Werk des größten Dramendichters — in sich selbst ganz Leben ist? Wäre nur nicht die Gefahr, daß das an sich Lebendige durch den Unterricht gewissermaßen tot gemacht würde! Im Grunde bedarf es dazu gar keines groben Fehlgehens. Schon die bloße Lektüre, statt der geschauten Aufführung, ist etwas verhältnismäßig Totes, das nur von einem reichen inneren Leben des Lesers aus sein volles Leben wieder erhält. Die Verwandlung der gesprochenen Rede in gedrucktes Buchstabenwerk ist eine Art von Leblosmachung, und wie manche, des tiefsten Lebens volle Poesie in allen Zungen vertrocknet und verblaßt in den Herbarien der gedruckten Bücher für Sinn und Seele der Lesenden! Also nicht dem an sich überaus Lebensvollen erst zu einem Leben zu verhelfen kann es gelten, sondern es zu bewahren vor dem naheliegenden Schicksal der verhältnismäßigen Leb- oder Wirkungslosigkeit, den Faktoren entgegenzuarbeiten, die seine Erscheinung als Lebendiges so leicht verhindern! Das gilt aber nicht bloß von dem angedeuteten Zustand des Buch- und Buchstabenlebens hinzu kommt auch die noch matte Resonanz der jugendlichen Geister (die übrigens vielleicht erst durch viel Schulunterricht so geworden ist), ferner der noch nicht weit reichende Gesichtskreis für das Walten menschlicher Leidenschaften, für den Wirrwarr der sich kreuzenden Regungen, die noch etwas geradlinigen Vorstellungen von Strebungen und Konflikten, auch vom Verhältnis von Licht und Schatten in den Menschenseelen.

Daß unsere Lektüre also möglichst lebendig sei und ihren Gegenstand lebendig werden lasse, dazu wirkt zunächst etwas sehr einfach Scheinendes: ein gutes Lesen des Textes. Ein wohlbetontes Lesen ist nicht bloß eine äußere Forderung und auch nicht bloß eine Gewöhnung zur Lebendigkeit gegenüber der natürlichen Starrheit, Sprödigkeit und Lässigkeit, wie sie die jungen Jahre, die schlechte Schultradition und bei uns doch auch die Rassenanlage mit sich zu

bringen pflegen, sondern es erfordert auch ein wirklich aufmerksames Verfolgen des Inhaltes, mit seinen Gedankenwegen, seinen Stimmungen, seinen Maßen. Was man lebendig lesen will, muß man sich lebendig vorstellen, mit empfinden — obwohl es freilich auch eine rein äußerliche Lebendigkeit giebt, ein angewöhntes Pathos, das über alle Poesie gegossen wird und das natürlich schlimmer ist als das ausdruckslose Herunterlesen. Damit aber die Schüler immer wieder aus jener natürlichen Mattheit emporgezogen werden, lese der Lehrer nicht zu selten seinerseits vor, so gut er es nur mit all seiner Einsicht und Kunst oder Selbsterziehung vermag, mit echtem Stimmungston, mit dem rechten Wechsel des Tempo, mit Pausen und Gliederung, und natürlich auch lautlich so echt wie es ihm nur möglich ist; denn den Text eines edlen Dichters mit Surrogatlauten dem Ohre vorzuführen, ist etwas Klägliches. Wenn auch ein wenig andeutendes Agieren hinzukommt (und es wird von selbst hinzukommen, leichte Wendungen des Kopfes und dergleichen), so ist das durchaus nicht zu viel und nicht anfechtbar. Solches Lesen aber muß nicht den Anfang der Beschäftigung mit dem Texte machen, sondern den Abschluß: hier soll das Werk selbst in seiner ursprünglichen Farbe zur Wirkung kommen, alles erreichte Verständnis soll sich in solcher Darstellung zusammenfassen.

Ob zu dem «Lebendigmachen» auch das Übersetzen gehört? Oder ob gerade das Übersetzen vielmehr von der lebendigen Anschauung hinwegführt? Die Streitfrage beschäftigt bekanntlich die neusprachlichen Lehrer gegenwärtig sehr, und obwohl die Entscheidung sich jetzt nach einer Seite neigt, so ist doch das Für und Wider nicht so leicht erledigt. Gerade für Werke von höchstem inhaltlichem Werte liegt das Beibehalten der Übersetzung vielleicht doch näher als für die andern, sie ist da am Ende doch der kürzeste Weg zur Kontrolle der Erfassung; mit der Wiedergabe in der Muttersprache hat das fremde Objekt für das Bewußtsein eine unzweifelhafte Gegenständlichkeit gewonnen, und diese bescheidene Art des Nachschaffens giebt eher Freude als die Umschreibung mit den Worten der fremden Sprache, in der man doch den Ersatz der Übersetzung suchen muß und die durch Enge des verfügbaren Schatzes an Worten und Wendungen und durch Unsicherheit des Sprachgefühls sehr gehemmt wird, ja leicht auf ein rein äußerliches Thun hinausläuft. Jedenfalls setzt dieses Verfahren, wenn es gedeihlich sein soll, voraus, daß der Unterricht lange Zeit mit unerbittlicher Konsequenz lediglich in der Fremdsprache erfolgt ist und daß

der Lehrer seinerseits über Fülle und Echtheit des Ausdrucks verfügt.

Lebendig wird die Dichtung ferner auch durch Einprägung. Einprägung natürlich nur gewisser Bruchstücke, einzelner Monologe oder Scenen, oder auch nur etwas umfassender, inhaltreicher und formschöner Stellen. Die völlige Aneignung solcher Bruchstücke lässt immerhin auch das dahinter ruhende Ganze der Dichtung lebendiger in der Erinnerung bleiben; aber nicht bloß dies: die Nötigung, auch nur solche ausgewählte Stellen zu lebendigem Vortrag bringen zu müssen (und es können ja verschiedene für die verschiedenen Schüler sein, es kann freie Entschließung und Wahl dabei sprechen), wirkt erhöhend auf die Aufmerksamkeit, auch für den übrigen Text. Zur Einprägung soll eben auch die möglichst lebendige Wiedergabe kommen. Natürlich ist im Shakespeare kein Mangel an Scenen, die sich zur deklamatorischen Darstellung durch eine Gruppe von Schülern eigen. Das vielfach übliche Lesen mit verteilten Rollen innerhalb des Unterrichts ist keineswegs schon an sich etwas Wertvolles. Wenn es weiter nichts bedeutet, als daß dem Wechsel der Personen des Dramas der Wechsel der lesenden Schüler entspricht, wenn nur die Stimmen wechseln und die übliche Sprödigkeit und Mattheit allerwärts unüberwunden bleibt, so kommt das Ganze auf eine Art von Selbsttäuschung hinaus, auf eine Entwöhnung von wirklichem Streben und Leben. Aber einzelne Scenen bis zu dem möglichen Grade der Sorgfalt und Lebendigkeit allmählich einzuüben, ist eine wirklich würdige und dankbare Aufgabe für den Shakespeare-Lehrer. Er mag sie dann auch bei festlichen Gelegenheiten vorführen lassen, nicht um der Eitelkeit zu genügen, sondern weil nur dann die volle Energie und Konsequenz daran gewandt zu werden pflegt, was wir der Jugend nicht übel nehmen wollen, weil die Alten es nicht besser machen. Die Öffentlichkeit ist ja nicht bloß dankbare Resonanz, sie wirkt auch als stärkste Kontrolle des Könnens, nicht so sehr objektiv als subjektiv: man muß in seinem Können vollkommen sicher sein, wenn man den Druck einer großen Zuhörerschaft auf das Selbstbewußtsein aushalten will.

Ist es nötig, hier Beipiele zu geben von wohlgeeigneten Scenen? Einige wenige seien immerhin genannt, aus den mit am häufigsten gelesenen Römerdramen. Wie Cassius im «Julius Cæsar» den Casca für die Verschwörung anwirbt (I, 3), oder wie im «Coriolanus» Cominius vor Senatoren und Volkstribunen die Heldenleistungen des Caius Marcius schildert und man seine Wahl zum Consul in Aus-

sicht nimmt (II, 2), das ergiebt mit Wechseln und Zwischenreden verhältnismässig ruhige, aber doch belebte und psychologisch interessante Bilder. Wie Coriolan in das Haus des Aufidius kommt, ihm seine Schicksale erzählt und von dem alten Feind und Nebenbuhler nun als Freund aufgenommen wird (IV, 5), das ist eine bewegtere, ergreifendere Scene, aber doch psychologisch und dramatisch einfach genug, um gebildeteren Schülern anvertraut zu werden, während man Hochdramatisches richtiger von ihnen fernhält, damit nicht das Mißverhältnis zwischen dem, was die Dichtung fordert, und dem, was die bescheidene Kunst zu leisten vermag, peinlich empfunden oder eine unnatürliche Abrichtung zum Zweck der äußeren Wirkung nötig werde. Sich fühlbar über die bloße Schullinie zu erheben, bringt Anerkennung; aber mit ungelenkem Fittich an die hohe Linie der schauspielerischen Kunst streifen zu wollen, dürfte das Gegenteil einbringen, Mitleid und Achselzucken — wenn auch natürlich nicht bei den zuhörenden Müttern und deren freundschaftlichem Anhang.

Es giebt noch eine ganz andere Linie, auf der sich die volle Bewältigung einer solchen Lektüre zu bewähren hat: das ist die denkende Beherrschung, wie sie sich etwa in der Bearbeitung eines schwierigen Aufsatzthemas zeigt. Aus Shakespeare Themata zu finden, immer andere und neue, kann dem nicht schwer fallen, der überhaupt Themata zu finden und zu formen weiß. Ich selbst hatte einmal Anlaß, zu zeigen, wie mannigfaltig diese Themata aus einem und demselben Stücke zu erwachsen vermöchten, und stellte aus «Richard II» ihrer 67 zusammen.[1]) Es würde mit anderen Stücken nicht weniger möglich sein. Aber daß es so möglich und leicht ist, das macht eben doch die Natur Shakespeares selbst, der das Leben nicht erst konstruiert, sondern unmittelbar in seiner echten Fülle erstehen läßt, sodaß man auch hier nur hineinzugreifen braucht, um es wert zu finden der Beobachtung und des Nachsinnens, um zum Urteilen Gelegenheit zu finden und Förderung für seine eigene Bildung.

* * *

Soll es nun gelten, die wesentlichsten Punkte der vorstehenden Ausführungen in gedrängtem Ausdruck zusammenzustellen, so seien folgende (wenn auch für sich genommen vielleicht etwas verschwimmende) Sätze dargeboten.

---

[1]) Vermischte Aufsätze etc. 2. Aufl. S. 119. 120.

1. Obwohl dem Bedürfnis und Verständnis deutscher junger Leser minder entsprechend und zugänglich als unsere nationalen großen Dramatiker, insbesondere Schiller, nimmt Shakespeare doch in dem Gesamtplan unserer Jugendbildung mit Recht eine feste Stelle ein. An denjenigen höheren Schulen, welche dem neusprachlichen Unterricht einen hinlänglich breiten Raum zu widmen vermögen, bildet die Lektüre Shakespeares in der Ursprache naturgemäß die vornehmste Aufgabe innerhalb dieses gesamten Unterrichts und verlangt die vollste didaktische Besonnenheit und Kunst.

2. Unter den mannigfachen Gesichtspunkten, die für die Auswahl der zu lesenden Stücke aufgestellt werden können, haben philologische und litterarhistorische sowie namentlich auch subjektiv persönliche zurückzutreten hinter die rein erzieherischen. Neben wirklicher Größe der Dichtungen soll wirkliche Zugänglichkeit den Ausschlag geben; psychologisch-ethische Klarheit der Vorgänge und Gestalten ist Bedingung. Für Berücksichtigung berechtigter besonderer Bedürfnisse von innerer oder äußerer Art bleibt in dem einzelnen Fall doch noch Spielraum genug. Das Allergrößte und -schwerste (namentlich das besonders Umstrittene) bleibt besser der Schulsphäre noch fern.

3. Am unbedingtesten empfehlen sich die beiden Römerdramen «Julius Cæsar» und «Coriolanus» und dazu «Macbeth». Nächst ihnen, aber nicht mit so vollem Anspruch und auch untereinander mit ungleichem Rechte, kommen in Betracht: «der Kaufmann von Venedig», «Richard II» und unter sehr günstigen Bedingungen «König Lear»; mehr nebenbei «Heinrich V»; schwerlich «Richard III». Sehr wohl aber können auch «Was ihr wollt», «Sommernachtstraum» und «Sturm» gelesen werden.

4. In den Shakespeare statt dessen durch Lektüre einer größeren Anzahl von Bruchstücken aus verschiedenen Dramen einzuführen, ist unter dem pädagogischen Gesichtspunkt nicht empfehlenswert.

5. Eine abweichende Auswahl für höhere Mädchenschulen zu treffen, liegt an sich keine Notwendigkeit vor. Voraussetzung muß aber hier wie überall sein, daß wirklich die Reife zum Verständnis da sei, und einer verfrühten Beschäftigung mit dem Autor, wie sie aus äußeren Gründen nicht selten vorgenommen wird, ist auf das Bestimmteste entgegenzutreten.

6. Als Zweck der Lektüre soll immer im Auge behalten werden, daß durch zusammenhängende Vertiefung ein Zuwachs an innerem Bildungsbesitz erlangt werde, und zwar neben der Bereicherung des

psychologisch-ethischen Gesichtskreises die Anschauung eines großen litterarischen Kunstwerkes und damit eine gewisse anschauliche Kenntnis des Genius seines Urhebers. Die Verfolgung jeder einseitigen Tendenz (wissenschaftlich-sprachlicher oder ästhetisch-kunsttechnischer Art) ist ebenso zu tadeln wie die Verwendung, der Shakespeare-Lektüre zu untergeordneten Übungszwecken.

7. Neben der Durchdringung, welche die eine Seite der Gesamtaufgabe bildet, soll das Bemühen stets auch auf die rechte Belebung der Lektüre gerichtet sein. In dieser Hinsicht gilt es, sich über einen gewissen überlieferten Schulbetrieb zu erheben, der auch dem an sich Lebendigen die rechte Lebendigkeit nicht zu erhalten weiß, sodaß es nur eine matte Resonanz findet, auch das Interesse nicht selten vielmehr erstirbt als genährt und gesichert wird.

8. Dem Zwecke, der Lektüre das wünschenswerte rechte Leben zu sichern, dient — außer den inneren Mitteln der ernstlichen Einführung in die psychologische Entwickelung und den organischen Zusammenhang — die Pflege eines sorgfältigen und ausdrucksvollen Lesens, sowie auch die Einprägung besonders geeigneter und wertvoller Bruchteile und gelegentlich der darstellende Vortrag ausgewählter Scenen.

9. Die — bei Shakespeare in besonderer Fülle sich darbietende — Möglichkeit, aus der bewältigten Lektüre Themata zur Bearbeitung im (deutschen) Aufsatz zu wählen, ist nicht nur zum Erweis der erworbenen Vertrautheit, sondern auch zur Erzielung nachhaltiger Eindrücke zu nützen.

# Der getanzte Shakespeare.

Von

**August Fresenius.**

---

Ist schon in den meisten Fällen die Umgestaltung einer klassischen Dichtung zu einem *Operntextbuch* ein Verbrechen wider den Geist der Poesie, um wie viel mehr noch dessen Verwertung für die *Tanzkunst*. Eine so große Versündigung es daher auch an dem Genius Shakespeares ist, dessen gigantische Schöpfungen zu Ballettprogrammen zu verunstalten, so stehen dennoch — leider! — solche Fälle durchaus nicht vereinzelt da. Namentlich die Franzosen haben derartige ästhetische Verballhornungen auf dem Gewissen. Im achtzehnten Jahrhundert, wohl hauptsächlich irre geleitet durch das absprechende Urteil Voltaires, waren die Werke Shakespeares lange Zeit für sie ein Buch mit sieben Siegeln. Erst neuerdings geht ihnen nach und nach immer mehr das richtige Verständnis für den unvergleichlichen Briten auf. Doch auch wir Deutsche sind in dieser Beziehung nicht gänzlich frei von Schuld; auch wir müssen, uns reumütig und beschämt an die Brust schlagend, pater peccavi sagen, denn auch wir haben so manches auf dem Kerbholz stehen.

Am 6. Juli 1798 wurde im Hoftheater nächst dem Kärntnerthor in Wien, im Anschlusse an den ersten Akt der Oper «Der Apotheker und der Doktor» von Ditters von Dittersdorf, zum erstenmal gegeben: «*Hamlet, tragisches Ballett in fünf Aufzügen*, von der Erfindung des Herrn *Franz Clerico*, Ballettmeister in wirklichen Diensten der k. k. Theatralhofdirektion.» Damals pflegte der Theaterzettel noch die schöne Sitte, über aufzuführende Ballette eine Inhaltsangabe zu bringen. Diejenige über Hamlet lautete: «Hamlet, König [illegible]mark, wurde von seinem Bruder Claudius und von seiner

Gemahlin Gertrud vergiftet, da diese sich in ihren zum Witwer gewordenen Schwager verliebte und den Entschluß faßte, ihn auf den Thron zu bringen und sich mit ihm zu vermählen. Die Verräterei blieb unentdeckt, und der Tod des Königs wurde bei Hofe als Folge der Krankheit gehalten. Nach vollbrachtem Verbrechen suchte die von ihrem Gewissen beunruhigte Gertrud den mitschuldigen Liebhaber zu hintergehen, um den jungen Hamlet, ihren und ihres ermordeten Gemahls einzigen Sohn, auf den Thron zu erheben. Die noch in Ungewißheit schwankende Königin nahm sich vor, Amelia, die Tochter des Claudius, dem rechtmäßigen Thronfolger zur Gemahlin zu geben und die väterliche Zärtlichkeit dadurch zu prüfen, damit Claudius die ihm versprochene Krone desto leichter abtreten möchte. Als man aber die Hochzeit feierte, wurde dieses Fest durch den erscheinenden Geist Hamlets unterbrochen, da dieser den Sohn verfolgte und ihm, um Rache zu erhalten, die Urheber seines Todes entdeckte. Claudius, von Herrschsucht entbrannt, machte eine Verschwörung, um den neuen König aus dem Wege zu räumen. Die Versuche des Verräters, die Verwendung Amelias bei ihrem Liebhaber Hamlet, um ihren Vater zu retten, der Tod der Gertrud und des Claudius sind die Punkte der Verwicklung, worin die Handlung des Balletts besteht, das mit Hamlets Krönung seinen Anfang nimmt.» Unsere Vorfahren scheinen kein besonderes Wohlgefallen an diesem gehüpften Hamlet gefunden zu haben; denn das Ballett erlebte nur ein halbes Dutzend Aufführungen und verschwand bereits am 9. Dezember 1798 vom Repertoire.

Ein zweites Hamlet-Ballett, das gleichfalls am Kärntnerthortheater in Wien (am 7. November 1822), und zwar mit freundlicherem Erfolg, zur Aufführung gelangte und 17 mal über die Bretter ging, ist französischen Ursprungs. Dasselbe ähnelt weit mehr seinem choreographischen Vorgänger, als der Shakespeare'schen Originaltragödie. Beide Opuscula wetteifern mit einander um die Palme der Erbärmlichkeit. „*Hamlet, pantomime tragique en trois actes, mêlée de danses, représentée, pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre de la Porte Saint-Martin, le 28 Février 1816*“ hat zum Verfasser Herrn Louis Henry; die Musik ist vom Grafen Robert de Gallenberg, „*Chevalier de l'ordre des Deux-Siciles, et compositeur de la Musique des Ballets du Théâtre royal Saint-Charles, à Naples.*“ Komisch wirken auf dem Titelblatt des gedruckten Buches die dem Ballett als Motto vorangesetzten sentimentalen Worte aus Jean Jacques Rousseaus «Neuer Heloise»: „*Accablée d'une peine si cruelle, mon âme n'eut*

*plus de force que pour la sentir; la voix de la nature gémissante étouffe les murmures de l'Amour.*“ Das Personal dieses getanzten Hamlet ist, im Vergleich zum Shakespeare'schen, sehr zusammengeschrumpft: es besteht, außer den Solotänzern und -tänzerinnen und dem Corps de ballet, das einen zahlreichen reizenden Damenflor erheischt, aus nur sieben Mimikern, nämlich:

*Hamlet, héritier de la couronne de Danemarck;*
*Gertrude, veuve du feu Roi, mère d'Hamlet, et en possession de la couronne;*
*Claudius Ier, prince du sang;*
*Ophélie, fille de Claudius;*
*Norceste, seigneur danois* (der Shakespeare'sche Horatio)*;*
*L'ombre du feu Roi, père d'Hamlet;*
*Un gardien de prison.*

*La scène se passe à Elseneur, dans le palais des Rois de Danemarck.*

Der Inhalt ist folgender:

Akt I: Gertrud hat mit Beihilfe ihres Günstlings (favori) Claudius ihren Gatten ermordet. Von Gewissensbissen gefoltert, kniet sie vor dem Standbild des Ermordeten in einer zu Ehren des heimgekehrten Hamlet festlich geschmückten Allee. Claudius sucht die Zerknirschte zu trösten. Sie stößt ihn entrüstet zurück. Hamlet unterbricht die erregte Unterredung der beiden. Die Mutter teilt ihm mit, sie habe beschlossen, ihm die Krone abzutreten. Claudius, den es selber nach dieser gelüstet, hört dies mit schlecht verbissenem Ingrimm. Hamlet gesteht der Mutter seine Liebe zur Prinzessin (princesse) Ophelia. Gertrud billigt seine Neigung und willigt in seine Heirat mit dieser. Bei einem glänzenden Huldigungsfeste der in feierlichem Aufzuge genahten Krieger verkündet Gertrud ihre Abdankung zu gunsten ihres Sohnes und dessen demnächstige Vermählung mit Ophelia. Nach Beendigung des Festes bleibt Hamlet allein. Er kniet nieder vor dem Standbild des Vaters und beschwört diesen, ihm Führer zu sein auf seinem Lebenswege. Es ist Nacht geworden. Aus dem Boden steigt seines Vaters Geist. Die Erscheinung enthüllt ihm das Verbrechen und fordert ihn auf zur Rache. Er übergiebt ihm zu diesem Zweck einen Dolch. Hamlet will forteilen, um sogleich dem Befehl zu gehorchen. Aber der Geist hält ihn zurück: er solle damit warten bis nach seiner Krönung. Der Geist verschwindet. Actus.

Akt II: Alles ist zur Trauung bereit. Nur Hamlet fehlt. Norceste meldet zum allgemeinen Entsetzen, Hamlet habe den Verstand verloren. Dieser stürzt herein, mit verstörten Mienen. Auf einen Wink des Claudius entfernt sich der Hofstaat. Erschöpft von den Visionen

seines Wahnsinns bricht Hamlet zusammen. Nachdem er wieder zu sich gekommen, schwindet allmählich die Umnachtung seiner Sinne. Er bezwingt seine Seelenkämpfe. Die Krönung findet mit festlichem Gepränge statt. Die Großen des Reichs leisten ihm den Vasalleneid. Als Gertrud die Hände der Liebenden in einander legt, bricht bei Hamlet von neuem der Wahnsinn aus. Er will den Claudius durchbohren. Ophelia hält den Stoß zurück. Hamlet befiehlt, den Claudius zu verhaften. Ophelia bittet für ihren Vater um Gnade — vergeblich. Die Mutter mit sich fortschleifend, geht Hamlet ab. Die dem Claudius ergebenen Hofschranzen, statt den Befehl Hamlets zu vollziehen, verbünden sich mit jenem zum Sturze des neuen Königs. Actus.

Akt III: Hamlet führt die Mutter im königlichen Grabgewölbe zur Gruft seines Vaters. Hier will er sie töten. Er glaubt, den Geist zu sehen. Die Mutter fleht um Schonung ihres Lebens. Hamlet läßt sich erbitten. Claudius tritt ein mit den Verschworenen und nimmt, trotz Gertruds Widerstreben, Hamlet gefangen. Die Scene verwandelt sich in ein unterirdisches Gefängnis. Hamlet wird den Richtern («Senatoren») vorgeführt. Er ist des Mordversuchs auf seine Mutter beschuldigt. Die Richter, zuerst entsetzt ob dieser greuelvollen Anklage, werden milder gestimmt, als Gertrud den Wahnsinn Hamlets zu dessen Entschuldigung geltend macht. Hamlet bestreitet dies: er habe mit vollem Bewußtsein gehandelt. Das Urteil des Gerichts («Senats») lautet auf Tod. Den Sohn zu retten, enthüllt Gertrud das Verbrechen des Claudius; man schenkt ihr keinen Glauben. Ophelia eilt herbei und fleht gleichfalls um Gnade für ihren jungen Gatten — umsonst! Hamlet zieht den Dolch, den ihm der Geist gegeben hat, und ersticht den Claudius. Tödlich getroffen stirbt dieser. Die Verschworenen dringen auf Hamlet ein — da, unter Blitz und Donner, spaltet sich die Rückwand des Gruftgewölbes, und der Geist von Hamlets Vater erscheint. Bei seinem Anblick sinkt Gertrud entseelt nieder. Der Geist enthüllt den an ihm begangenen Mord, erklärt seinen Sohn für unschuldig, segnet ihn und übergiebt ihm seine Krone. Schluß.

Die übrigen Ballette in gleicher Ausführlichkeit zu besprechen, gestattet der für dies Thema in den Jahrbüchern der deutschen Shakespeare-Gesellschaft verfügbare Raum nicht: ich muß mich deshalb über diese kürzer fassen und auf das charakteristischste derselben beschränken.

Von sonstigen Dichtungen Shakespeares ereilte das gleiche Schicksal, wie den «Hamlet», auch den «Macbeth» und den «Sturm».

Das gedruckte Programm des Macbeth-Balletts ist gleichfalls mit eine Motto ausgestattet, diesmal von Voltaire:

*Du ciel, quand il le veut, la volonté suprême*
*Suspend l'ordre éternel établi par lui-même;*
*Il permet à la mort d'interrompre ses lois*
*Pour l'effroi de la terre et l'exemple des rois.*

Das Opus ist betitelt: „*Macbeth, ou les sorcières de la for Pantomime en quatre actes, à grand spectacle, par M. Cuvelie musique arrangée par M. Othon, ballets de M. Adam, décors M. M. Blanchard et Justin, machines de M. Panelle*" und erleb seine Première am 20. März 1817 im *Cirque Olympique* in Pari Weit geeigneter zu einem Ballettstoff, als die tiefsinnigen Dichtung «Hamlet» und «Macbeth», ist der romantisch-phantastische «Sturm der als „*la tempête, ou l'île des génies, ballet-féerie en deux act précédé d'une introduction par M. Coraly, musique de M. Schneitzhoeffe* am 10. September 1834 in der Großen Oper *(Théâtre de l'Académ Royale de musique)* in Paris das Lampenlicht erblickte. Diese beid Ballette hatten sich großen Beifalls zu erfreuen, denn es gelangt von beiden Parodien zur Darstellung, was nur bei Zugstücken d Fall zu sein pflegt. Die Macbeth-Parodie scheint einen noch b deutenderen Erfolg gehabt zu haben, als die gleichfalls sehr beliet Ducis'sche Nachdichtung des englischen Originals, wie aus folgend Stelle in jener hervorgeht: in dem Stückchen agieren nämlich zw Macbethe, ein schauspielernder (Macbeth, tragique) und ein mimend und tanzender (Macbeth, mime). Erstaunt über diese Doppelgest Macbeths bittet ein «Schotte» einen «Barden», ihm diesen Zwiesp der Natur zu erklären. Es entspinnt sich nunmehr folgendes Zw gespräch (Scene 2):

L'écossais. *Deux Macbeth! . . .*
Le barde. *Oui . . . un comme cela. (Il imite la pantomime de Talma.)*[1]
L'écossais. *Je le reconnais.*
Le barde. *Un comme ceci. (Il imite le pas d'un cheval.)*
L'écossais. *Je ne le connais pas.*
Le barde. *Il ne fait que de naitre; mais tu le verras, et plus souvent l'autre . . . tu le verras tous les jours.*
L'écossais. *Tous les jours . . . Je croyais qu'on ne voyait Macbeth que b rarement.*
**Le barde.** *(Air: Vent brûlant.)*



[1] [Talma] spielte an der *Comédie française* die Rolle des Macbeth.

*Oh! tu verras sans cesse*
*Le cavalier Macbeth;*
*Plein et d'adresse de grâce,*
*A plaire il est tout prêt.*
*L'autre, d'humeur plus fière,*
*Ressemble aux feux brillans,*
*Que le ciel à la terre*
*Offre de temps en temps.*

Als in Scene 4 die Musik eine Haydn'sche Symphonie spielt, fragt der «Barde» den «Schotten»: «Was ist das? Diese Melodien sollte ich kennen!», worauf ihm dieser antwortet: «Nun freilich! Wer kennt sie nicht? Man schläfert uns ja jeden Abend damit ein!» Heute sprechen die Franzosen mit mehr Ehrerbietung von dem großen Komponisten. Scene 5 bringt den gekürzten Inhalt der Hauptscene zwischen Macbeth und seiner Gemahlin (hier, wie bei Ducis, Frédégonde genannt) im Wortlaut der Ducis'schen Bearbeitung. Nachdem diese beiden abgegangen sind, fühlt sich in Scene 6 der Barde, zum Schotten gewendet, zu der kritischen Bemerkung bemüßigt: „*Celui-là, c'est le Macbeth à pied.*

*(Air: Voulant par ses oeuvres complettes.)*
*Ah! quelle verve et quel génie*
*Se décèlent dans ses discours!*
*Quelle brûlante poésie!*
*C'est ainsi qu'il parle toujours.*
*Il vous effraie, il vous enivre;*
*Ce Macbeth que nous chérissons*
*Est à pied . . . pourtant je réponds*
*Que peu de gens peuvent le suivre.*

Wiederholt und mit Recht macht sich das Werkchen lustig über die mit Aufschriften versehenen Tafeln und Banner *(bannière avec inscription)*, die bei den Aufführungen im *Cirque Olympique* jedesmal in die Höhe gehalten wurden, wenn, in Ermanglung des gesprochenen Wortes, das zum Verständnis dringendst Notwendige auf diese Weise ersetzt werden mußte. Der Untertitel eines zweiten, diesen hochtragischen Stoff behandelnden Balletts: „*les deux Macbeth, ou l'apothéose de Ducis, impromptu, mêlé de chants et de danses, par M. XXX.*“ ist motiviert durch die Verherrlichung des französischen Umdichters in der Schlußscene, in welcher bei verwandelter Dekoration (die Handlung spielt bis dahin in einem schottischen Hain) die Bühne einen Pavillon darstellt mit der Statue von Ducis, umrahmt von den in Transparent prangenden Titeln seiner Stücke und

umgeben von den Standbildern von Corneille, Racine und Voltai
Diese Glorifikation ist, trotz der Schwächen und Mängel (
Ducis'schen Nachdichtungen der Shakespeare'schen Trauerspiel(
insofern berechtigt, als er es war, der diese zuerst seinen Landsleut
sozusagen mundgerecht gemacht hat und der somit das Verdie
beanspruchen darf, den Weg zum späteren vollen Verständnis (
Dichters angebahnt zu haben, ähnlich wie in Deutschland der ho
verdienstvolle Hamburger Theaterdirektor Friedrich Ludwig Schrö
(geb. 1744, gest. 1816), der durch seine allerdings ebenfalls mann
fach mangelhaften und verunstalteten Shakespeare-Bearbeitungen
Prosa[2]) die ersten Schritte gethan hat, den genialen Briten auf
deutsche Bühne zu verpflanzen. Die erste Aufführung jenes (
legenheitsstückchens fand statt am 29. März 1817 im *Théâtre de
Gaîté* in Paris. — Die Parodie des «Sturm» ist benannt: „*La tempê
ou l'île des bossus*, *folie-vaudeville en un acte*" und hat zu V
fassern die Herren *de Forges*, *Ad. de Leuven* und *Charl*
Zum erstenmal aufgeführt wurde sie am 17. Oktober 1834 im *Théâ
du Palais-Royal* in Paris. Es ist ein schwaches, reizloses Machwe
Die von den Autoren scherzhaft gemeinte *captatio benevolentiae*, 1
welcher nach damaliger Sitte das Stückchen schließt, ist in der T
eine unbeabsichtigte treffende Kritik desselben; sie lautet:

*Messieurs, la pièce est détestable,*
*Les couplets en ont peu de sel,*
*L'intrigue en est invraisemblable,*
*Le dénouement tombe du ciel . . .*

*(Parlé.) Ça, c'est un peu vrai . . . entre nous, la pièce est fort biscornue . .*

*Et, je l'avoue avec franchise,*
*On ne sait pas trop ce que c'est . . .*

*(Parlé.) Dam! je leur avais bien dit aux auteurs:*

*On fait toujours une bêtise,*
*Lorsque l'on imite un ballet!*

---

[1]) Außer dem Macbeth hat Ducis noch bearbeitet, gleichfalls höchst frei: «J
Sans-terre ou la mort d'Arthur» (König Johann), «Roméo et Juliette», «Othe
und «le Roi Léar» (sic!).

[2]) Den Schauspielern jener Epoche fiel das Sprechen von Versen, dessen
völlig entwöhnt waren, sehr schwer. So kam in Berlin „Sonnabend
22. November 1788" Schillers «Don Carlos» in der prosaischen Bearbeitung
Aufführung.

Ein weiteres Shakespeare-Ballett ist jüngeren Datums und hat in Deutschland zuerst das Lampenlicht erblickt. Es ist dies «Titania, oder ein Sommernachtstraum. Großes pantomimisches Ausstattungsballett in vier Tableaux, arrangiert nach der gleichnamigen Shakespeare'schen Komödie von Carlo Coppi. Musik von Georges Jacobi. Choreographie vom Ballettmeister P. Baratti.» Dieser Stoff eignet sich vorzüglich und besser als jeder andere für ein «Tanzpoem», um mich des Heine'schen Ausdrucks zu bedienen,[1]) und so ist denn auch dies Libretto weitaus das beste von all den hier besprochenen, außer welchen es vermutlich noch manche andere geben wird, die dem Schreiber dieser Zeilen unbekannt sind. Titania wurde im «Deutschen Theater» (Schwanthaler-Passage) in München am 15. Juni 1798 zum erstenmal gegeben, gefiel ausnehmend und erlebte *en suite* 50 Vorstellungen, denen die Mitwirkung der gefeierten Preciosa Grigolatis, genannt «die Königin der Luft», ein erhöhtes Interesse verlieh.

Auch das Zwischenspiel im «Sommernachtstraum», die von den Handwerkern beim Hochzeitsfest des Theseus aufgeführte Rüpel-Komödie, die auch auf der deutschen Bühne schon im 17. Jahrhundert als «Absurda Comica oder Herr Peter Squenz», Schimpfspiel in 3 Aufzügen von Andreas Gryphius, lange Zeit über viel Beifall geerntet hatte, wurde zu einem selbständigen Ballett verarbeitet, und zwar von Le Grand mit Musik von Peter von Winter, dem Komponisten der bekannten und beliebten Oper «Das unterbrochene Opferfest», die sich bis in die letzten Jahrzehnte auf dem Repertoire kunstsinniger Bühnen erhalten hat. Es ist betitelt: «Pyramus und Thisbe» und wurde u. a. an der kurfürstlichen National-Schaubühne (dem heutigen Hof- und Nationaltheater) in München als Entreprise des Grafen Seeau (1778—1799) gegeben.

Unter derselben Direktion gelangte in München auch ein Melodrama «Pyramus und Thisbe», Text, nach Fabri d. J., und Musik von Franz Stanislaus Spindler, zur Aufführung.

Beiläufig sei noch erwähnt, daß auch eine deutsche Oper «Der Sommernachtstraum» von dem später so populär gewordenen Franz von Suppé, Buch von Emanuel Straube, frei nach Shakespeare, in den 40er Jahren zur Darstellung gelangte, aber seitdem gänzlich verschollen ist. Die französische Oper «le songe d'une

[1]) Er benennt so seinen «Doctor Faust».

nuit d'été» von Ambroise Thomas, die dem Ballett von Casati (Musik von Giorza, aufgeführt in Mailand 1855), zu Grunde liegt. hat mit der Shakespeare'schen Dichtung nur den Titel gemein. Die Handlung ist eine frei erfundene, deren Held William Shakespeare ist.[1])

---

[1]) Die hier gedruckten Mitteilungen sind zugleich ein Nachtrag zu der im vorigen Jahrbuch erschienenen Arbeit von M. Friedlaender über Shakespeares Dramen in der Musik. W. K.

# The Fifth Act of Thomas Heywood's Queen Elizabeth: Second Part.

By

**B. A. E. van Dam, M. D.**

and

**C. Stoffel, Hon. Litt. D. Gron.**

---

In Shakespeare's time it had not yet become a standing practice for the author himself to correct the proofs of his works for the press. It was the printer who had received the Ms. from the author, or had got possession of it in some other way — who, to the exclusion of all other persons, was responsible for the outward form of the printed text.

Not only did ordinary mistakes, due to inadvertence on the compositor's part, often remain uncorrected, but it was in the very nature of things that the printer (or the corrector) should now and then abuse the power laid in his hands. He cancelled, corrected, and added at his own sweet will; nay, he often went the length of improving away the rhymes in the metrical texts before him.

As regards the evidence for the correctness of the views here set forth, we must refer the reader to a previous publication from our hand[1]). We would only repeat here, that the new light thus thrown on things literary and typographical, now fully enables us to realise the motive for the frequent complaints made by authors as regards the treatment they got from the printers of their works; and that we can now clearly understand the possibility of two editions of the same work, e. g. the text of Hamlet in the Quarto of

[1]) William Shakespeare: Prosody and Text. Leyden, late E. J. Brill. 1900.

1604 and in the Folio of 1623, showing very considerable differences, while at the same time it may be perfectly true what we read on the title-pages of both editions, viz. that they were both of them printed from the original copy.

Generally speaking — of course there are exceptions —, in studying the literature of Shakespeare's time, it will be the safest plan to take for granted that every printed book is more or less corrupt, i. e. a deviation from the author's manuscript. Except where we have very weighty reasons for assuming the contrary, we are really bound to admit that there is not a single line of which we are perfectly sure that the author wrote it thus and not otherwise.

It goes without saying that this new point of view, if generally taken up, would profoundly and vitally affect various opinions hitherto held, of which the correctness is wholly dependent on the reliance that can be placed on the texts which have come down to us. As one of the points that would imperatively demand such a thorough-going revision, we may mention the rules of Elizabethan prosody. But above all, the new point of view is calculated to lead the criticism of Elizabethan texts into altogether new paths.

In the book just referred to we have tried roughly to sketch out the results to which in our opinion the new way of looking at the problem leads, and must necessarily lead, in the case of Shakespeare's works.

Hardly less interesting it is to test the truth of our new theories by bringing them to bear on the works of Shakespeare's contemporaries; especially in the fortunate cases in which the same work has come down to us in two widely different versions, that might be found to stand to each other in the same mutual relation as that which obtains between a Quarto version of a play of Shakespeare's and the corresponding Folio one. Now we have a fortunate case of this nature in the closing scenes of *The Second Part* of Thomas Heywood's *If you know not me, you know nobody.* For convenience of reference we have ventured to designate these closing scenes as the fifth act, although there is no division into acts and scenes in the original editions. It is the criticism of the text of this fifth act that we purpose to treat in the following pages.

In 1606 there appeared without author's name «The Second Part of, If you know not me, you know nobodie. With the building of the Royall Exchange: And the famous Victorie of Queene

Elizabeth, in the Yeare 1588. At London, Printed for Nathaniell Butter. 1606.»

As in the case of the First Part, this play has no dedication, no preface, and no epilogue. Both plays fall under the «Histories» class. In the First Part we have a dramatisation of Queen Elizabeth's life down to and including her accession. The Second Part dramatises the life of the London merchants during her reign, with the building of the Exchange as the centre of interest; the plot against her life; and the victory gained over the Invincible Armada. From this Second Part we extract the following lines, which are of interest as bearing on the title of the play; they stand on p. H 1 bis:

> *Hob.* God blesse thy Grace Queene *Besse.*
> *Queen.* Friend, what are you?
> *Hob.* Knowest thou not mee Queene? then thou knowest no body: Bones a me Queen, I am *Hobson*, etc.

That the two Histories were written by Thomas Heywood is proved by what we read on pp. 248 and 249 of «Pleasant Dialogves and Dramma's, etc. By Tho. Heywood, etc. 1637». Here we have a Prologue and an Epilogue, both of them referring to the first of these Histories.

The Prologue is thus headed:

> *A Prologue to the Play of Queene* Elizabeth *as it was last revived at the* Cock-pit, *in which the Author taxeth the most corrupted copy now imprinted, which was published without his consent.*

We also see from this that Heywood himself gave to his two plays the title of «Queene Elizabeth», and, as we may safely take for granted, I and II Part. And it is, indeed, hard to believe that Heywood himself should in his title-page have used with reference to Queen Elizabeth the words that in the text are made to refer to Hobson. Here, as in so many other cases, the printer devised the catchpenny title under which the two Histories have figured in dramatic history up to now. The prologue itself, first printed in 1637, is of exceptional interest, since in it Heywood tells us that the play had such vogue

> ..... that some by Stenography drew
> The plot: put it in print: (scarce one word trew:) —.

But this prologue refers exclusively to the *First Part*, which has come down to us only in this curtailed and very corrupt form.

We may safely assume that this form constitutes a perfect analogue with that of the five surreptitious Quartos which are extant of plays by Shakespeare.

The *Second Part* was put in print in 1606 in a far better form, which most certainly does not impress us as owing its existence to short-hand notes. This play was reprinted in 1609 and in 1633[1]. The edition last mentioned was enlarged in the part which we call the fifth act, by considerable additions, viz. by a Chorus of 27 lines, and by an entire new scene of about 106 lines, while, besides this, the scene which the two editions have in common, numbers only about 145 lines in the 1606 edition and about 227 lines in the 1633 edition. We say «about», because the word «line» does not represent a rigidly defined idea, and because we have not been at the trouble of counting the lines twice to make sure of the correctness of our statement.

In 1851 J. Payne Collier, of Perkins Folio fame, edited for «The [Old] Shakespeare Society» the first nineteenth century reprint of Heywood's two plays. Of the fifth act he printed the 1606 version as well as the 1633 one, and on this point thus expressed himself in the introduction: «Thus the Members of our Society will have before them the play as Heywood first wrote it, and as we may believe he subsequently altered it».

In 1874 the play appeared in the series of reprints brought out by John Pearson, who, like Payne Collier, prints the two versions, and says in his introduction: «it seems more than likely that Heywood himself introduced the changes, and made the additions, on revival, for the sake of giving the drama increased effect and greater novelty».

[1]) If we refer to the edition of 1633, we mean the edition of which there is a copy in the British Museum with the Press Mark 644. e. 32. (2.). Of this copy the edges of the title-page have been cut away to such an extent that the last two figures of the year of publication have become doubtful. The British Museum Catalogue gives '[1633]' as the date of publication. So does Mr. F. G. Fleay in A Biographical Chronicle of the Engl. Drama. On the other hand Collier and Pearson give 1632 for this edition. We have no data for deciding this question, and would therefore just add that 1633, the date which we have assigned to this edition in this paper, may be wrong. Collier and Pearson also mention an edition of 1623, which we have not seen, but which is stated to be a reprint of the 1606 or of the 1609 edition. It is of some importance that every student of Elizabethan, Jacobean and Caroline literature should from the very outset familiarise himself with the fact that in this literature nearly everything is doubtful.

There are no reprints of later date, and we do not know of any subsequent critical utterances on the point in question, touching on the problem of the mutual relation between the two versions.

He who — quite apart from the 1633 version — takes the trouble of attentively reading the 1606 text, will pretty soon become convinced that Heywood cannot possibly have written this text as it stands.

The first Post, whose duty it is to report on the battle between the two fleets, relates that the Spanish vessels have «great odds» given them by their number and «the advantage of the wind», but that at the same time the excellent qualities of the English commanders

Giues us assured hope of victorie.
*Queen.* Where did the royall Nauies first incounter?
*Post.* From Douer Cliffes we might discerne them joyne,
But such a cloud of smoke inuiron'd them,
We could discouer nought of their proceedings:
For the great Spanish Fleet had wind and Tide,
God and good hearts stand on your Graces side.

Now, this «assured hope» sounds highly suspicious after the lines immediately preceding; and it would be somewhat odd for a writer, who of course wants to bespeak the hearer's interest for what he is about to describe, to begin with stating that the thing is a foregone conclusion. But — and this clinches our argument — this «assured hope» is also in flat contradiction with «God and good hearts stand on your Graces side».

The line «For the great Spanish Fleet had wind and Tide», is sheer nonsense in the context of which it forms part, for the «tide» cannot possibly prevent a spectator from seeing what is going on.

Besides, the battle-report of which the first Post is the bearer, is so exceedingly meagre, that we can hardly assume this to be all that Heywood should have made him relate. It would have been hardly worth while to bring him in for delivering so poor a budget of war-news.

In the lines (see our text V, 2, 169 ff., and the context):

his Ordinance let flie
With such a furie, that it broke their rankes,
Shotter'd their sides, and made their war-like shippes
Like drunkards reele, and tumble side to side:

the word «rankes» looks highly suspicious, or if it should be genuine, the order of the dependent clauses must have been altered in some

way or other. That he «broke their rankes», was the all-important circumstance that enabled Furbisher to make his escape. According to all rules of decent writing, the other subordinate details should precede the main point.

The word «sides», too, is not above suspicion, since it jars unpleasantly with the words «side to side» in the following line.

There are other objections to be raised against the 1606 text into which we cannot now enter; we shall therefore conclude our argument against the genuineness of this text by pointing out the circumstance that it omits the important incident of the hoys which were set fire to by the English, and made sad havoc of the Spanish ships; a momentous detail that would not have been left unnoticed by the rawest hand at describing battle-scenes.

With one exception, which, however, we must reserve to the last, an attentive perusal of the 1633 text does not reveal such logical blunders and evident gaps as we have shown to disfigure the text of 1606. What we *do* find are, for instance, the line-shiftings V, 1, 19 & 20; V, 1, 60 & 61 (where also the punctuation is evidently all wrong); V, 2, 31-34; and V, 2, 138 & 139; for which passages considerations of space compel us to refer the reader to the text as printed further on.

Line V, 2, 79 stands thus printed in the 1633 edition:

The manner thus, with twenty fiue sayle,

where the metre has come to grief. This is an instance of the special class of printers' mistakes which we have described on pp. 287 ff. of *William Shakespeare: Prosody and Text*, and which originates in the abbreviations used by the authors. Heywood had written 'XXV. sayle', and the printer, regardless of the metre, set up 'twenty fiue' instead of 'fiue and twenty'. To convince the reader, to whom the thing may be new, that this is a very common mistake with Elizabethan printers, we cite another line written by Thomas Heywood:

Aeneas, with twenty two ships well furnish't,
The Sec. Part of the Iron Age. Pearson, Vol. III, p. 395.

in which the very same printer's blunder is exemplified. Read:

Aenë, with two and twenty ships well furnish't,

As regards the line-shiftings, we would remind the reader that they are of very frequent occurrence in most of the plays of the time. Such of them as were easily recognised, have by common

consent of the editors been done away with in modern editions of Shakespeare's works; and also in the case of the works of some of his contemporaries, modern editors have at least taken some preliminary steps for regularising the text in this respect. But so far as the text of Heywood's dramas is concerned, it would seem that the first attempts in this direction have still to be made. The line-shiftings above pointed out are of the tamest description, and cannot be matter for controversy.

The printer's mistakes in the 1633 edition which we have pointed out, insignificant as they appear at first sight, fully justify us in making a very important inference. They are all of them mistakes against the form, infringements of the laws of blank verse, slips which a printer is very apt to make, and in the case of which, even after looking into the manuscript before him, he need not see the necessity of correction. The poet, however, who is correcting the proofs of his work, is sure to detect such mistakes against the verse-form far sooner than almost any other class of misprints, and though we freely admit that in rare cases even such a blemish may escape the author's vigilant eye, yet the mistakes we have pointed out are numerous enough to warrant the confident conclusion on our part that Heywood did *not* correct the proofs of the 1633 edition. This edition, too, is accordingly a corrupt one, and may therefore be expected to contain all the mistakes of omission, addition and alteration which the printers (or correctors) of the time thought themselves fully entitled to make.

Now there are two possibilities: either both the editions are corruptions of the same original, or Heywood has recast the original play, and each of the versions is a corruption of a separate original.

We learn nothing, of course, from the fact that the 1606 edition does not contain either the Chorus or the First Scene. A scene like this one, which has hardly any organic connection with the scenes following and preceding, need not have been inserted afterwards, but may well have been omitted from the first edition. We find exactly the same thing, for instance, in Shakespeare's Titus Andronicus, of which the second scene of the third act is wanting in the Quartos of 1600 and 1611, but figures in the First Folio.

A close comparison of the two versions of the Second Scene shows, 1) that they have in common an important nucleus of identical or nearly identical lines; 2) that there is only a small number

of lines that differ more or less markedly in form, while at the same time they are nearly equivalent in meaning; and 3) that in the 1606 edition there are about fifty, and in the 1633 edition about a hundred and thirty lines which are not found in the other edition, and which we shall call *new matter.*

One of the first things that strike us in instituting the comparison is, that the 'new matter' in either version nowhere clashes with the new matter in the other. An author who recasts a scene, sets to work with the definite purpose of making changes; he substitutes something else for what no longer pleases him. If, therefore, we are on the look-out for evidence to prove that the scene in question has been recast, we may reasonably expect that such evidence may be found by a comparison of the 'new matter' in the two versions, so that it will be possible to point out passages which for some plausible reason were cancelled in the older version, and replaced by something else in the younger edition. No such passages are to be found in the new matter of the scene in question: on the other hand, however, as we shall see in the sequel, *all the new matter to be found in the two versions taken together, may, in the order in which it occurs in them, be incorporated in the nucleus of identical lines, and such incorporation yields a perfectly logical text.* Although this proves nothing with *absolute* certitude, yet the mutual relation between the two bodies of new matter and the version in which each of them respectively occurs, renders it highly probable that both the versions are corruptions of the same original.

If the version of 1633 were based on a rewritten text, it might be reasonably expected that, though a few of the lines that more or less diverge in the two versions, might be set down to corruption, yet by far the greater part would be superior in the 1633 text. This equally applies to such lines as may be held to be equivalent in meaning in the two versions. As we shall see by and by, no such evident superiority of these divergent lines is to be observed; now the 1606 text must be pronounced the better one, now the 1633 version bears the palm, a state of things that with a very high degree of probability, almost with absolute certainty, points in the direction of both versions being corruptions of one and the same original.

In producing evidence that the 1606 text is corrupt, we have indicated a small number of mistakes that could not possibly have existed in the original. None of the mistakes there enumerated occur

reality these three titles were successively borne by one and th same person. In the Quarto version of Richard III this mistake wa corrected in those cases that drew the corrector's attention. But th Folio version of the play in these cases gives the genuine but histo rically impossible text, except in one passage, where the Folio ver sion is a reprint of the Quarto one. For a detailed discussion o this interesting point we would refer the reader to pp. 370—372 o *William Shakespeare: Prosody and Text.*

We have now found that a close study both of the new matte and of the diverging lines, in every case makes for the probabilit that the two versions of Heywood's last scene are corruptions of th same original; we have found that certain lines in the 1633 versio must have been in existence already in 1606; we may therefor with perfect justice conclude that also the other lines of 1633, s far as they are not corrupt, were in existence already in 1606, un less there should turn up very weighty reasons against such a con clusion. We have, however, found no such reasons in the cours of our investigation. The question now before us is, therefore, whe ther the two texts can actually be reduced to one text, and whethe the discrepancies shown by certain lines occurring in both of the may be reasonably looked upon as corruptions. By way of answe to the first of these two questions we give the text printed belov We would, however, by no means have it imagined, that we thin we have in every particular recovered Heywood's genuine text. . reconstruction of the original is, from the very nature of the cas impossible on such corrupt and insufficient data. A good deal mere conjecture, and must needs remain so. Still, in order to clea ly illustrate our method of setting to work, we have even admi ted to our text a small number of additions of our own, which i our own opinion could have no claim to figure in a scholarly ed tion of Heywood's works, where at most they might be allowed place in the notes. We would have it remembered that we are n editing Heywood's works, but that our main purpose is to discu the methods of textual criticism as applied to Elizabethan plays.

We print in ordinary type all that in our text is taken fro the 1633 version, and in italics all that is taken from the 1606 on where the lines in the two versions are identical or as good as ide tical, we as a rule print from the 1633 text; our own emendatio are given in capitals, that the reader may be put thoroughly on h guard. This principle also extends to the notes, so that, for exampl

'Chorus — V, 1, 106] *Omitted*' means that the Chorus and the first scene of the fifth Act are not found in the edition of 1606. On the other hand, '118—121] Omitted' means that the four lines referred to are wanting in the 1633 edition. With the aid of the foot-notes it is possible completely to reconstruct the two versions of 1606 and 1633. with the exception of two things of altogether subordinate importance, viz. the italics in the old prints, and the differences in the punctuation and in the spellings of individual words in the two editions. Among the differences in spelling we also reckon, for instance, the printing or dropping of final *s* : we leave unnoticed the fact that one edition prints 'Aprils hayle', and the other 'April haile'. We have retained the old punctuation also in cases in which it is palpably wrong, except in certain cases which will be found referred to in the notes. Our only motive for making the change was the reader's convenience.

For the reader's convenience also we have admitted two diacritical signs into the text given. We have put two dots, the mark of diæresis, over a vowel, where, contrary to modern English usage, this vowel constitutes a separate syllable in pronunciation, either by itself or with the consonant before or after it; and we have put the acute accent over a vowel, if the syllable of which this vowel forms part, bears the stress, also against the practice of our day. Modern synizesis has always to be replaced by syncopation of the first vowel in Elizabethan pronunciation, except in the cases in which we have marked the additional syllable.

We print after the text a small number of illustrative or explanatory notes, to which we refer the reader by means of [1]), [2]), etc.

---

# QUEEN ELIZABETH.

The second Part.

---

## ACT V.

Enter Chorus.

From fifty eight, the first yeare of her Raigne,
We come to eighty eight, and of her Raigne
The thirt'eth yeere: This Queene inaugurated,
And strongly planted in her peoples heart,
Was in her youth sollicited in Marriage 5

---

Enter — V, 1, *106*] *Omitted*. *3* thirt'eth] thirtieth

By many princely heires of Christendome,
Especially by Philip King of Spaine,
Her sisters husband; who t' achiue his ends,
Had got a dispensation from the Pope:
But after many Treats and Embassies, 10
Finding his hopes in her quite frustrated,
Aimes all his stratagems, plots, and designes
Both to the vtter ruine of our Land,
And our Religion: But th' vndaunted Queene
Fearing no threats, but willing to strike first, 15
Sets forth a Fleete of one and twenty sayle
To the West Indies, vnder the Condúct
Of Frances Drake, and Christopher Carlisle,
Who set on Cap' de verg' then Hispaniola,
Setting on fire the Townes of S. Anthóny 20
And S. Dominick: The proud Spanïard
Inrag'd at this Affront, sends forth a Fleet
Three whole yeeres in preparing, to subuert,
Ruine, and quite depopulate this Land.
Imagine you now see them vnder sayle, 25
Swel'd vp with man' a proud, vaine-glorious boast,
And newly entred in our English coast.

[Exeunt.

## SCENE I. ON BOARD THE SPANISH ADMIRAL.

Enter the Duke of Medina, Don Pedro, John Martinus Ricaldus, and other Spaniards.

*Med.* We are where we long wisht to be at last,
And now this El'phants burden, our Armado,
Three yeeres an Embr'on, is at length produc'd
And brought into the world to liue at Sea,
Non suff'cit orbis: our proud Spanish Motto 5
By th'English mock't, and found at Carthagen,[1])
Shall it not now take force? Can England sat'sfie
Our Auarice, that worlds cannót suffize?
What thinks Don Pedro?

*Ped.* Álphons Peres Guisman,
Duke of Medina and Sidonia, 10
And royal Gen'rall of our great Armado,
I thinke we come too strong, what's our designe
Against a petty Iland go'rn'd b'a woman?

---

*8* t' achiue] to achiue *18* Carlisle] Carlake *22* Inrag'd] Inraged *26* man'] many *SCENE — ADMIRAL*] Omitted. Martinus Ricaldus,] Martinus, Ricaldus, *2* El'phants] Elephants *3* Embr'on] Embrion *5* suff'cit] sufficit *7—9* Four lines, ending respectively: force? — Auarice, — Pedro? — Guisman. *7* sat'sfie] satisfie *9* Álphons] Alphonsus *11* Gen'rall] Generall *13* go'rn'd b'] gouern'd by

I thinke instead of military men,
Garnish'd with Armes and martiall Discipline, 15
She, *THE OLD VESTAL*, with a fem'nine Traine
Of her bright Ladyes, beautifull'st and best,
Will meet vs in their smocks, willing to pay
Their Maiden-heads for Ransome.

*Med.* Think'st thou so
Don Pedro?

*Ped.* I therein am confident, 20
And partly sorry that our King of Spaine
Hath beene at charge of such a Magozine,
When halfe our men and Amunitïon
Might haue beene spar'd.

*Med.* Thou put'st me now in minde
Of the Grand Signior, who, (some few yeeres since) 25
When as the great Ambassadour of Spaine
Importun'd him for ayd against the Land
Stil'd by the title of the mayden Ile,
Calls for a Mappe: Now when th'Ambassadour
Had shew'd him th'Indies, all America, 30
Some parts of Asi', and Europa too:
Climes that tooke vp the greatest part oth' card,
And finding England but a spot of Earth,
Or a few Acres; if at all compar'd
To our so large and spacious Prouinces, 35
Denyes him ayd, as much against his honour
To fight with such a Centuple of oddes,
But gaue him this aduice: Were I (sayd he)
As your great King of Spaine, out of my kingdome's,
I'de presse, or hire so many Pyoners, 40
As with their Spades and Mattocks should digge vp
This wart of Earth, and cast it in the Sea,
And well methought he spake.

*Ped.* W'haue shewne our selues,
But are as yet vnfought with.

*Med.* All their hearts,
Are dead within 'em; wee I feare shall finde 45
Their Seas vnguarded, and their shoares vnman'd,
And conquer without battaile.

---

*16*, *THE OLD VESTAL*,] Omitted. *16* fem'nine] feminine *19* & *20* Three nes, ending: Ransome. — Pedro? — confident. *29* th'] the *31* Asi'] Asia *43* W'] Wee

*Ricaldus.* All their honours
And offices we haue dispos'd already:
There's not a noble Family in Spaine,
In Naples, Portugal, nay Italy, 50
That hath not in our Fleete some em'nent person
To share in this rich booty.

*Med.* John Martinus
Ricaldus, you our prime Nauígatór,
Since fam'd Columbus, or great Mageline,
Giue vs a briefe relation of the strength 55
And potency of this our great Armado,
Christend, by th' Pope, the Nau' inuincible.

*Rical.* Twelue mighty Gallions of Portugale,
Fourteene great Ships of Biskey, of Castile
Ele'n tall Ships, of Andelosi' sixteene 60
Gallions, fourteene of Guipuscoa,
Ten Sayle that runne by th' name oth' Easterne fleet.
The ships of Urcas, Zaibras, Naples-gallies,
Great Galliasses, Fly-boates, Pinnaces,
Amounting to the number of an hundred 65
And thirty tight, tall sayle: The most of them
Seeming like Castles built vpon the Sea.

*Med.* And what can all their Barges, Cockboats, Oares,
Small Vessels, (better to be said to creepe
Then sayle vpon the Ocean) doe 'gainst these? 70
They are o'recome already.

*Ricald.* All their burdens,
Fifty se'n thousand eight hun' sixt' eight Tunne;
In them ninetéene thou' two hun' ninet' fiue souldiers,
Two thou' eight hun' and eighty Gally-slaues,
Eight thou' six hun' and fifty Mariners, 75
Two thou' six hun' and thirty peece of Ord'nance,
Culu'rin, and Cannon.

---

*51* em'nent] eminent *52* & *53* Two lines, ending: booty. — Nauigator, *52* Martinus] Martinus, *57* Nau'] Nauy *59* Biskey, of Castile] Biskey of Castile, *60* & *61* Two lines, ending: Andelosia, — Guipuscoa, *60* Ele'n] Eleuen *60* Ships,] Ships *72* se'n thousand eight hun' sixt'] seuen thousand, eight hundred sixty *72* Tunne;] Tunne *73* thou' two hun' ninet'] thousand, two hundred ninety *74, 75* & *76* thou' . . . . . hun'] thousand, . . . . hundred *74* slaues,] slaues. *77* Culu'rin] Culuerin

*Med.* Halfe these would suffize,
Nor haue we neede of such *A* surplussage,
Against their petty fly-boats,

Enter a Spaniard.

*Span.* W'haue discouer'd,
Riding along the Coasts of France and Dunkerke, 80
An English Nauy.

*Med.* Of what strength, what force?

*Span.* Their number small, yet daring as it seemes,
Their ships are but low built, yet swift of Saile,
Whether their purpose be to fight I know not,
They beare vp brauely with vs.

*Ped.* Cast our Fleet 85
Into a wide, and Semi-circled Moone:
And if we can but once incompasse them,
Wee'll make the Sea their Graues: And thémselues Food
For the Sea-wórme call'd Haddock.

*Med.* Lets saile on
Tow'rds the Thames mouth, and there disburden vs; 90
And if the Prince of Parm' keepe his appointment,
Who (with a Thousand able men at Armes,
Old Souldiers, and of most approuëd dis'pline)
Lies garrisond at Dunkerke; We at once
Will swallow vp their Nation, and our word 95
Be from hence forth Victoria.

*Omnes.* Victoria, Victoria.

*Med.* Had we no other forces in our Fleete
Nor men, nor Armes, nor Amunitïon
Powder, nor Ord'nance, but our empty bottomes, 100
Ballast with the Popes blessing, and our Nauy
Christned by him the Nau' Inuincible,
We had enough: What's more's vnnecessary
Nor thinke we threaten England all in vaine
'Tis ours and we heere Christen it New Spaine. 105

*Omnes.* Victoria, Victoria.

[Exeunt

---

*78* *A*] Omitted. *79* W'] We *90* Tow'rds] Towards *90* vs;] vs
*90* bis] Of our land Souldiers, *91* Parm'] Parma *93* dis'pline] discipline
*102* Nau'] Nauy Exeunt] This word is misplaced after line *97*.

## SCENE II. THE ENGLISH CAMP AT TILBERY.

Drum and Collers.
Enter the Earle of Lecester, the Earle of Hunsdon, bearing the Standard, Queene Elizabeth compleately arm'd, and Souldiers. Sir Anthony Browne.

*Queen.* A stand! From London thus far haue wee marched.
Heere pitch our Tents: How doe you call this place?

*Lecest.* The Towne you see to whom these Downes belong,
Giues them to name the plains of Tilbery,

*Queen.* Be this, then, stil'd our Camp at Tilbery, 5
And the first place we haue been seene at Armes
Or thus accoutred heere wee fixe our foot,
Not to stir backe, were we sure heere t'incounter
With all the Spanish vengeance threatned vs,
Came it in Fire and Thunder, Know my subiects 10
Your Queene hath now put on a Masc'line spirit,
To tell the bold and daring what they are,
Or what they ought to be: And such as faint,
Teach them by my example Fortitude.
Nor let the best proou'd soldier heere disdaine 15
A woeman should conduct an hoast of men
To their disgrace or want of president.
Haue you not read of braue Zenobia
An easterne Queene, who fac'd the Romaine Legions
E'n in their pride, and height of potency, 20
And in the field incountred pers'nally
Aurelianus Cæser? Thinck in me
Her sp'rit suruiues, Queene of this westerne ile,
To make the scorn'd name of Elizabeth
As frightfull and as terrible to Spaine 25
As was Zenobi's to the state of Rome.
Oh I could wish them landed, and in view
To bid them instant battaile ere march farther,
Into my Land. This is my vow, my rest;
Ile paue their way with this my virgin brest. 30

*Lest.* But (Madam) ere that day come, there will be
Many a bloody nose, I and crack'd crowne,
We shall make work for surgëons.

---

*SCENE — TILBERY.*] Omitted. *Omitted.* Drum — Browne.] *A peale of Chambers. Enter Queene, Hunsdon, Lecester, Drum, Colours, and Souldiers.* V, 2, 1—52] *Omitted, but see the note to V, 2, 53.* *1* stand! From] stand, from *11* Masc'line] Masculine *20* E'n] Euen *21* pers'nally] personally. *22* Cæser?] Cæser *23* sp'rit] spirit *26* Zenobi's] Zenobias *29* Land. This] Land, this *31—34* Four lines, ending: come, — crowne, — Surgeons. — Browne,

*Queen.* I hop
So, Leister. For you Sir Anthóny Browne.
Though your Religion and recusancy 35
Might in these dang'rous and suspicious times,
Haue drawne your loyalty into suspence,
Yet haue you heere in amply clear'd yourselfe,
By bringing vs 500 men well arm'd,
And your owne selfe.

*Sir Antho.* Not onely those, but all 40
That I enioy, are at your highnes seruice.

*Queen.* Now Lord Hunsdón, the Lord Lieutenant of
Our force by land, vnder our general
Lester, what thinkest thou of their Armado,
Christned by th' Pope the Nau' Inuincible? 45

*Huns.* That ther's a pow'r above both them and vs,
That can their proud and haughty Menaces
conuert to their owne ru'ns.

*Queen.* Thinck'st thou so, Hounsdon?
No doubt it will: Le' m' bet suruay my Campe.
Some Wine theére![1]) A health to all my Souldiers 50
[Flourish Trumpets.
Me thinkes I doe not see 'mongst all my Troupes,
One with a Courtiers face, but all looke soldier.
[A peale of shot within.
Whence came this sound of shot?

*Lest.* It seemes the Nauy,
Stil'd by the Pope the Nau' Inuincible,
*Lately discouer'd by your Subiect Flemming,* 55
Riding along the coast of France & Dunkerk,
Is met and fought with by your Admirall.

---

*33 & 34* hop So, Leister. For] hop, so Leister for *35* Though] Thought *36* dang'rous] dangerous *40* selfe.] selfe in person. *40—45* Eight lines, ending: person. — enioy, — seruice. — Hunsdon, — land, — thou — Pope — Inuincible. *43* general] general, *45* by th'] by the *45* Nau'] Nauy *46* pow'r] power *48* ru'ns] ruins *48* Thinck'st] Thinckest *49* Le' m' bet] Let me better *50* theére! A] there, - - a *52* face, . . . soldier.] face - - - - . . . soldierlike. A peale . . . .] *See the second note to Scene II.*

*53—54*] Queene. *A stand there lords. Whence comes this sound of shot?*
Lest. *Please it your Maiestie, t'is thought the Fleet*

*54* Nau'] Nauy *55*] discouer'd first by Captaine Thomas Fleming *55 discouer'd*] *discouered* *56*] Printed after l. 54 as one continuous line.

Queen. *Hea'n prosper his proceedings; harke my Lords,*
*Stil it increaseth: Oh had God and Nature,*
*Gi'n vs proportion man-like to our mind,*[8]) 60
Weed not be heere fenc'd in a murre of armes,
But ha' bin present at these Sea alarmes.

Huns. *Your royall resolution, hath created*
*New spirits in your souldiers brests, and made*
*Of one man three.*

Horne. Enter 1 Post.

*Queen.* Make way, there! What's the newes? 65

*1 Post.* Your royall Fleet bids battaile to the Spaniard,
Whose number with aduantage of the wind
Gaines them great odds: But the vndaunted worth
And well knowne valour of your Admirall,
Sir Frances Drake, and Martine Furbisher, 70
John Haukins, and your other English Captaines,
Takes not away all hope of Victory.

*Queen.* Canst thou describe the manner of the fight?
And where the royall Nauies first incountred?

*Post.* From Douer-cleeffe we might discerne them joine, 75
Twixt that and Callice: There the fight begunne.
Sir Frances Drake, Vice-Admirall was first,
Gaue onset to this great Armad' of Spaine.
The manner thus, with fiue and twenty sayle,
Those ships of no great burden, yet well man'd, 80
For in that dreadfull conflict few or none
Of your ships royall came within the sight.
This Drake (I say) whose memory shall liue
While this great world, he compast first, shall last,
Gaue order that his Squadrons, one by one 85
Should follow him some distance, steares his course,
But none to shoote till he himselfe gaue fire:
Forward he steard, as farre before the rest,
As a good Musket can well beare at twice.

---

*58—60*] *Queen.* Heauen prosper their defence.
Oh had God made vs manlike like our mind,
*58* *Hea'n*] *Heauen* *60* *gi'n*] *giuen* *61* be ...... murre] *stand* ..... *wall*
*63*—[1]/[2]*65*] Omitted. Horne.] *Omitted.* 1 Post.] *a Post* *65* there! What] there, what *65* bis] Heauen blesse your Maiesty. *67* aduantage] *the aduantage*
*68* Gaines] *Giues* *71*] *Omitted* *72* Takes not away] *Giues vs assured*
*73*] *Omitted.* *74* And where ...... incountred?] *Where did* ..... *incounter?*
*76—114*] *Omitted.* *78* onset .... Armad'] an on-set .... Armado *79* fiue and twenty] twenty fiue

And as a Spy comes to suruay their Fleete, 90
Which seem'd like a huge City built o' th' Sea.
They shot, and shot, and emptied their broad sides
At his poore single Vessel, he sayles on,
Yet all this while no fire was seene from him:
The rest behind (longing for actïon) 95
Thought he had beene turn'd Coward, that had done
All this for their more safety: He now finding
Most of their present fury spent at him,
Fires a whole Tyre at once, and hauing emptied
A full broad side, the rest came vp to him 100
And did the like vndaunted: scarce the last
Had past by them, but Drake had clear'd the Sea:
For ere th' vnweildy Vessels could be stir'd,
Or their late emptied Ord'nance charg'd agen,
He takes aduantage both of Winde and Tyde, 105
And the same course he tooke in his progrésse,
Doth in his backe returne keepe the same order,
Scouring along as if he would besiege them
With a new wall of fire: In all his Squadrons
Leauing no charge that was not brauely man'd, 110
Ins'much, that blood as visibly was seene
To powre out of their port-holes in such manner,
As after show'rs ith' Citty spouts spill raine.
And thus Drake bad them welcome: what aft' happen'd
Such a huge cloud of smoake inviron'd vs, 115
We could not well disco'r.

*Queen.* There's for thy speed,
And England ne're want such a Drake at neede.

Post. *God and good hearts stand on your Graces side.*

Queen. *THE GOD OF HEA'N, he that first lent me breath,*
*Stand in the right of wrong'd Elizabeth.* 120

Omnes. *God and his Angels, for Elizabeth.*

---

*91* o' th'] on the *111* Ins'much] Insomuch *113* show'rs] showers
*114* aft'] after

*115—117*] *But such a cloud of smoke inuiron'd them*
*We could discouer nought of their proceedings:*
*For the great Spanish Fleet had wind and Tide,*

*116* disco'r] discouer. *118—121*] Omitted. *119* *THE GOD OF HEA'N]*
*Ther's for thy newes:*

Enter the second Post.

Queen. *Welcome a Gods name, what's the newes my friend?*
*Alas, good man: his lookes speakes for his tongue.*
*How stands the sea-fight?*

Post. *Much contrarious*
Since Drakes first on-set, and our fleete retyr'd. 125
The Spanish Navy, being linck't and chain'd
Like a half Moone, or to a ful-bent Bow
Attend aduantage; where amongst the rest
Sir Martine Furbusher blinded with smoake,
*And fir'd in heart with emulating honour,* 130
*Gaue the proud Spaniard a broad side of shot:*
*But be'ng within the compasse of their danger,*
By chance is fall' into the midst of them;
Still fighting 'gainst extreamity of oddes,
*The distant corners of the gripled Fleet* 135
*Circled him round: this valiant Furbisher,*
*With all his braue and gallant followers,*
Are folded in Deaths armes.

Queen. *If he Suruiue,*
*He shall be nobly ransom'd: If he die,*
*He liues an honour to his Natïon.* 140
*How fares our Admirall?*

Post. *Brauely he fights,*
*Directs with iudgement and with heedfull care*
*Offends the FOËS:* England never bred
*Men that at sea fight better managëd.*

Queen. *It cheers my blood, and if my God be pleased* 145
*For some neglected duty in our selfe,*
*To punish vs with losse of them at sea,*
*His will be done; yet will we pray for them.*

---

second] *another* 122 *friend?*] friend, 124 fight?] *fight.*
122—124 Th'art welcome, what canst thou relate
Touching this nauall Conflict?
124 *contrarious*] *contrarious.* 125 retyr'd.] retyr'd, 125] *Omitted.* 126 *The Spanish Fleet cast in a warlike Ranke,* 128 Attend ...... where] *Wait for ...... when* 130—132 Omitted 132] *be'ng*] *being* 133 & 134] *Omitted.* 133 fall' ..... them;] fallen ..... them, 135 & 136] Omitted. 137 *With all his braue and*] Where he with all his 138 & 139 Two lines, ending: armes. — dead, 139 *ransom'd*] *ransomed* 139 *die*] be dead 140] Yet he shall liue in Immortality. 141 *he fights*] directs 142 *Directs with*] And with much 142 1/2 & 1/2 143 (*and — FOËS*)] Omitted. 142 *care*] *care.* 143 *FOËS*] *Foe* 144 *at*] a 145 *my God*] so Heauen 147 *them at sea*] these braue spirits

*If they returne, our selfe will be the first*
*Will bid them welcome:* What sayes valiant Lester? 150
*Thou 'lt not leaue me wilt thou? dost thou looke pale?*
What sayes old Hunsdon? nay Ile speake thy part,
Thy hand old Lord, I'me sure I haue thy heart.

***Hunsd.*** Both hand and heart.

*[A noyce within crying a Furbisher.*

Enter the third Poste.

Queen. *Then let both heart and hand,*
*Be brauely vs'd in honour of our Land.* 155
Before thou speak'st, take that: If he be dead,
Our selfe will see his fun'rall honourëd.

3. ***Poste.*** I then proceede thus: when th' great Gallianos,
And Galliasses had inuiron'd them,
*AND grasp't his SHIP within a steely girdle,* 160
*The valiant Captaine ouer-charg'd with her,*
*Hauing no roome for cowardize or feare,*
*Gaue all his ordïnance a gallant charge,*
*Cheer'd vp his souldïers, man'd up his fights,*
And standing bare-head brauely on the Decke, 165
When murd'ring shot, as thicke as Aprils hayle,
Swoong by his eares: He wau'd his warlike Sword,
*And with a bold defiance to the foe.*
*The watch-word gi'n, his Ordïnance let flie*
(Firing at once his Tyres on either side) 170
With such a fury, that he brake their Chaines,
Shattred their Decks, and made their stoutest ships
Like drunkards reele, and tumble side to side:
*But to conclude such was the will of heauen,*
*And the true spirit of that Gentle-man,* 175
*That being thought hopelesse to be preserued,*
*Yet* in Warres spight, and all the Spaniards scoffe
He brought both Ship and Souldiers brauely off.

---

*149* & ½*150*] Omitted. *147—150* Two lines, ending: done; — Lestor?
ı *Thou 'lt*] *Thou wilt* *151* *me ..... dost thou looke*] vs .... lookst thou
— *Furbisher.*] Omitted. the third Poste.] *a Captaine.* *154*½ & *155*] Omitted.
*157* Our selfe] *A Queene* *158* & *159*] *When the foes ships* *158* th'] the
*0*] Omitted. *160* *AND ..... SHIP*] *Had ..... ships* *161*] The vndaunted
ırbusher though round beset, *162* & *163*] Omitted. *164* *man'd up*] and well
an'd *166* murd'ring] murdering *dangerous* *167* Swoong] *Dropt* *168* & *169*]
mitted. *169* *gi'n*] *giuen* *170* *Omitted.* *170* (Firing ..... side)] Firing .....
de *171* he brake their Chaines] *it broke their rankes* *172* Shatterd] *Shotter'd*
*172* Decks ...... stoutest] *sides ..... war-like* *174—176*] Omitted. *177* *Yet*]
ıus *178* both] *his*

*Queen.* Warres spight indeed, and we to do him right,
*The shippe he sailde in, fought in, cal'd Warres spight.* 180
Now, Country-men, shall our sp'rits here on Land
Come short of theirs so much admir'd at Sea?
*NO noble souldiers rouze your hearts like me,*
*To noble resolution: if an' heere*
*There be that loue vs not, or harbour feare;* 185
We giue them liberty to leaue the Campe,
*Without displeas'*, and thanke them for their absence.
*Our Armie's roy'll so b'equal ouër hearts,*
*For with the meanest heere ile spend my blood,*
*And so to loose it count my onely good.* 190
A March, lead on, wee'le meete the worst can fall,
A mayden Queene is now your Generall.

[A march within.
As they march about the Stage, sir Frances Drake and Sir Martine Furbusher meete them with Spanish Ensignes in their hands. and Drum & Colours before them.

*Qu.* What meanes those Spanish Ensignes in the hands
Of English subiects?

*Drake.* *Honourable* Queene,
They shew that Spaniards liues are in the hands 195
Of Englands sou'raigne.

*Qu.* Englands! God be praised:
But prethee Drake (for well I know thy name)
Nor will I be vnmindfull of thy worth,
Briefly rehearse the danger of the Battaile,
Till Furbusher was rescued we haue heard. 200

Drake. *The danger after that was worse than then:*
*Valour a both sides stroue to rise with honour,*
*As is a paire of Ballance, once made euen,*
*So stood the day, inclin'd to neither side:*
*Sometimes we yeelded, but like TO a Ramme* 205

---

*180*] Will call the ship he fought in The Warres-spight. *181* & *182*] Omitted. *181* sp'rits] spirits *183* *NO*] *Now* *183* & $^1/_2$*184*] Omitted. *184* & *185* *if an' heere There be*] If there be any here *184* *an'*] *any* *185* *loue vs not, or*] Omitted. *186* them .... the] *him* ...... *our* $^1/_2$*187*] Omitted. *187* *displeas'*] *displeasure* *187*$^1/_2$] *Omitted.* *188—190*] Omitted. *188* *Armie's roy'll .... b'*] *Armies royall .... be* *192* is now] *will be* A ...... within.] Printed after line *181*. *Omitted.* As .... them.] *They march one way out, at the other doore enter Sir Francis Drake with Colours, and Ensignes taken from the Spaniards.* *193* meanes those] *meane these* *194* *Honourable*] Gracious *198* Nor will I] *And ile not* *201—207*] Omitted. *205* *TO*] *Omitted.*

*That makes returnement to redouble strength,*
*Then forc't them yeeld; ANON THEY PRESS AGAIN.*
We then retyr'd, and after counsell call'd,
We stuft eight empty Hoyes with pitch and oyle,
And all th' ingredients aptest to take fire, 210
And sent them where their proud Armado lay.
The Spaniard now at Anchor, thought w'had come
For parl', and so rode sécure; but when they
Beheld them flame like to so man' bright Bon-fires,
Making their Fleete an Ætna like themselues, 215
They cut their Cables, let their Anchors sinke,
Bur'ing at once more wealth within the Sea,
Then th' Indies can in many yeeres restore.
Now their high built, and large capacious bottomes
Being by this meanes vnaccommodated, 220
Like to so many rough vnbridled Steeds
Command themselues, or rather are commanded;
And hurried where th' inconstant windes shall please,
Some fell on Quick-sands, others brake on shelues.
Medina their great Grand and Generall, 225
We left vnto the mercy of the Sea,
Don Pedro their high Admirall, we tooke
With many Knights and Noble-men of Spaine,
Who are by this time landed at St. Margrets,
From whence your Adm'rall brings them vp by Land, 230
And at St. James his[1]), meanes to greet your Grace.
*These Spannish Ensignes tokens of our Conquest,*
*Our Captaines tooke from off their batter'd ships:*
*Such as stood out we sunke, such as submitted,*
*Tasted our English mercie, and suruiue* 235
*Vassals and pris'ners to your Sou'raigntie.*

Quee *Next vnder God your valors haue the praise:*
Giue vs a briefe relation of those ships

---

*207½*] *Omitted.* *208—226*] *Omitted.* *210* th'] the *212* w'] we
[2]*3* parl'] parley *213* & *214* Three lines, ending: when — many — Bon-fires,
[2]*4* man'] many *214* bright] brighr *217* Bur'ing] Burying
*227* & *228*] *when our Lord Admirall*
*Following the chase: Pedro their Admirall,*
*With many Knights and Captaines of account,*
*Were by his noble deeds tane prisoners,*
*And vnder his Conduct are safely kept:*
*229* Who] ***And*** *230* your Adm'rall brings them vp] ***they meane to march along***
*230* Adm'rall] Admirall *231* meanes to greet your Grace] ***hee'le greet your*** [M]***aiestie*** *232—236*] Omitted. *233* *batter'd*] *battered* *236* *pris'ners*] ***prisoners***
*236* ***Sou'raigntie***] *Soueraigntie* *237* *God*] Heauen *238—249*] ***Omitted.***
[23]*8*] **But prethee Drake** giue vs a briefe relation of those ships

That in this expedition were imploy'd
Against the Spanish forces, prethee, Drake. 240

*Drake.* Th' Él'zabeth, Jonas, Triumph, the White Beare,
The mer Honora, and the Victory:
Arch Rauleigh, Du Repulse, Garland, Warres spight,
The Mary, Rose, the Bonauenture, Hope,
The Lyon, Raine-bow, Vantguard, Non pereil, 245
Dread-nought, Defiance, Swift-sure, Antilach,
Whale, Scout, Achates, Révenge . . . . . .

*Qu.* Drake, no more.
Where e're this Nauy shall hereafter sayle,
O may it with no lesse successe preuayle:
Dismisse our Campe, and tread a Royall march 250
Toward St. Jamës, where in martiall order
Wee'll meete and parley our Lord Admirall,
*And set a ransome of his Prisoners.*
As for those Ensignes, le' 'm be safely kept,
And giue commandment to the Deane of Pauls, 255
He not forget in his next learned Sermon
To celebrate this Conquest at Pauls crosse,
And to the Aud'ence in our name declare
Our thanks to Hea'n in vniuersal pray'r,
For though our Enemies be ouerthrowne, 260
'Tis by the hand of Hea'n, and not our owne:
One sound a Call.
[Call.
Now louing Countreymen,
*Subiects, and fellow-souldiers, that haue left*
*Your weeping wiues, your good and childëren,*
*And layd your liues vpon the edge of death,* 265
*For good of England, and Elizabeth,*
*We thanke you all. Those that for vs would bleed,*
*Shall finde vs kinde to them and to their seed.*
We here dismisse you, and dissolue our Campe.

*Omnes.* Long liue, long raigne our Queene Elizabeth. 270

---

240 the . . . . . forces,] rhe . . . . . forces? 240 prethee, Drake.] Omitted, but see the note to line 238 241 Th' El'zabeth] The Elizabeth 247 Whale—Révenge . . . .] The Whale, the Scout, Achates, the Revenge. 251 James] Heywood may have written *James's* or *James his*, but need not have done so. 252 Admirall,] Admirall. 253] Omitted. 254 le' 'm be] let them be] *see them* 258 Aud'ence] Audience 259 Hea'n . . . . pray'r] Heauen . . . . prayer 261 Hea'n] Heauen 262 One sound a Call.] *On: Sound a call;* Call.] Printed in front of line 262 in the same way as the names of the speakers. Omitted. 263—268] And fellow souldiers merited thankes to all, 264 *childëren*] *children* 269 and dissolue] *and dismisse* 270] *Omitted.*

| | | |
|---|---|---|
| Queen. | *Againe we thanke you: pleaseth God we liue,*<br>*A greater recompence then thankes wee'le giue.* | |
| All. | *Our liues, and liuings for Elizabeth.* | |
| *Quee.* | Thankes Generall, thankes,<br>Tow'rds London march wee to a peacefull throne,<br>We wish no warres, yet wee must guard our owne. | <br>*275* |

[Exeunt omnes.

### *Notes.*

1) 'our proud Spanish Motto ..... found at Carthagen' (V, 1, 5 & 6). — Compare [George Puttenham] The Arte of English Poesie (1589), p. 118 (Ed. Arber): 'But of late yeares in the ransacke of the Cities of *Cartagena* and *S. Dominico* in the West Indias, manfully put in execution by the prowesse of her Maiesties men, there was found a deuice made peraduenture without King Philips knowledge, wrought all in massiue copper, a king sitting on horsebacke vpon a *monde* or world, the horse prauncing forward with his forelegges as if he would leape of, with this inscription, *Non sufficit orbis*, meaning, as it is to be conceaued, that one whole world could not content him.'

2) 'Some Wine theére!' — Emphatic inversion of the syllabic accent (see *William Shakespeare*: *Prosody and Text*, pp. 177 & 178).

3) 'proportion man-like to our mind, (V, 2, 60) = manlike proportion *in addition to* our *manlike* mind.

4) 'St. James his' (V, 2, 231) = St. James 's.

---

If the above text reproduces Heywood's genuine text with a sufficient degree of fidelity, the deviations from this text in the versions of 1606 and 1633 are corruptions. Can we in reason set them down as such? We shall have proved up to the hilt that we are fully justified in doing so, if, besides proving the corruption in important cases, we are at the same time in a position to point out plausible motives that may have given rise to the deviations observed.

If we find that lines V, 2, 1—$^1/_2$53 have in the 1606 version been reduced to one line which consists of the first words of V, 2, 1 and the first words of V, 2, 53, with the addition of an interpolation in the middle to keep the metre straight, we have before us evidence of so strong a desire to make contractions *coûte que coûte*, that we can have little difficulty in logically accounting for the other large omissions. We can hardly suppose that a printer should on his own responsibility have taken such drastic measures for abridging the text before him: there must have been a definite motive for such

---

*271—273* Omitted. *274*] *Thankes; generall thankes.* *275* Tow'rds] Towards Exeunt omnes.] *Exeunt.*

curtailment. We can think of only one reason to justify such omissions, viz. the eventual necessity of making cuts with a view to representation on the stage. The edition of 1606 would in this case be a version 'as it hath been acted', not as it hath been written. This sounds plausible enough, but there are plenty of difficulties still left for solution. A text 'as it hath been acted' as the title-pages of so many plays of the time have it, may have originated in at least three different ways:

1° from short-hand notes taken during the performance of the play, and subsequent working up of the same. Heywood himself refers to this method of concocting a text in the Prologue to Q. Elizabeth, First Part (see *ante* p. 156), and also elsewhere. Now the Second Part of Queen Elizabeth by no means impresses us as having originated in this way. Positive proofs, for instance characteristic actors' blunders, such as we have before pointed out in the surreptitious quartos of Shakespeare's plays, are altogether absent, and in our opinion the play is too long and the text comparatively too pure, to justify us in even for a moment considering this mode of origination worth serious discussion;

2° by printing a stage-copy. This hypothesis is the generally accepted one in the case of Shakespeare's plays. We have elsewhere set forth very weighty objections to its validity, though we admit that our objections do not positively prove the impossibility of certain of Shakespeare's plays, and, for example, also the Second Part of Queen Elizabeth, having got into print in this way. But we must reject an hypothesis which would apply to certain plays only, the moment we can point to another hypothesis that accounts for all cases so far as necessary;

3° by printing from the author's genuine Ms., in which the cuts necessary for stage purposes have been marked, and maybe other changes have been made. This hypothesis is by far the simplest, and would to us seem to remove all difficulties. We cannot now enter into fuller detail respecting this point, but since we are treating of Heywood, we would beg leave to cite a sentence occurring in his address 'To the reader' prefixed to *The English Traveller*. In this prefatory note Heywood tells his readers why his plays have not all of them been printed, and says, 'one reason is, That many of them by shifting and change of Companies, have beene negligently lost'. Words like these would seem to point with no uncertain finger to the fact that Ms. and stage-copy were identical. If each of the two had had separate existence, there would have been the strongest practi-

cal reasons for preserving them apart from each other, so that the chances that both of them would get lost in a short time, were minimised. We therefore conclude that both the 1606 edition and the 1633 one may have been printed from the same genuine Ms. of Heywood himself, even if the 1606 version should be held to represent the 'stage-copy'.

Without entering into further detail respecting the other omissions to be observed in the fifth act of the 1606 version, we would merely state that about 96 % of the cuts bear the evident mark of having been made for the sake of abridgment. The nature of the remaining 4 % of the omissions, which at most affect two consecutive lines only, is less clearly marked: they may be due to mere inadvertence, or be attributable to motives that can be more conveniently discussed together with other corruptions of the text.

The omissions observable in the text of 1633 bear a totally different character. The number of omissions is larger than in the 1606 text, but the number of omitted lines is much smaller. The largest omission in the 1633 text includes seven consecutive lines.

The first omission occurs in connection with a change in the text. The 1606 text runs as follows here (V, 2, 58—60):

> Heauen prosper his proceedings; harke my Lords,
> Stil it increaseth: Oh had God and Nature,
> Giuen vs proportion man-like to our mind.

These lines run thus in the 1633 text:

> Heauen prosper their defence,
> Oh had God made vs manlike like our mind.

A comparison of the two texts shows that the 1606 version must be genuine, and the later one corrupt. There are four reasons for this conclusion: 1° the half-verse in 1633 (we shall treat of the metre further on); 2° the word *their* is quite wrong, as is proved by the context; 3° the word *defence* is very suspicious, since according to the whole tenor of Heywood's narrative the English fleet is the assailant; 4° the literary inferiority of the second line quoted from the 1633 text as compared with the corresponding line in 1606.

We see from this that textual criticism assuredly does not want for data to draw some conclusions with absolute certitude. And we see at the same time, even at this early stage of our investigation, that this first significant discrepancy between equivalent lines in the two versions is utterly incompatible with the theory that the 1633 text should be one rewritten by Heywood. Other divergencies are

no less convincing, but we shall no more call special attention to this point in the sequel, since the attentive reader can with perfect ease draw these conclusions for himself.

Now what motives can there have been in this case to alter the 1606 text, which we hold to be the genuine one? The word *proceedings*, although quite correct in the context, is a weak and unpicturesque phrase. It is quite natural for the corrector to attempt to replace it by another term. Is not *defence* a finer and more vigorous word? And does not experience show that every carping critic wants to introduce uncalled-for embellishments, and will insert them if he is free to do so?

*God and Nature!* Was ever such sacrilegious dualism, and what duty can be clearer than for a right-minded corrector to expunge such enormities, which may be stumbling-blocks to orthodox readers?

But if these two corrections are made, the words which the 1633 printer ultimately omitted, get into hot water. They no longer fit in with the metre, and a man who is in a hurry hardly cares to go out of his way to make such changes as will keep the metre straight; besides, they are not quite plain at first sight, since the word *increaseth* refers back to *this sound of shot* in line 53; the words do not mean very much; they can be dispensed with in the context; — reasons enough and to spare for the corrector to cancel them.

What cogent reasons there are for assuming that an Elizabethan corrector, printer, or editor was actually *in the habit* of thus tampering with the text before him, the reader will find set forth at some length in *William Shakespeare: Prosody and Text*, where we have pointed out how editors did not even stick at improving away rhymes in Spenser if they interfered with their notions of propriety.

The second omission in the 1633 version covers lines V, 2 63—$^{1}{}_{2}$65 (see our text).

Here too, it is easy to see the motive that induced the corrector to make the cut. He wants to improve the text, for the lines do not fit in too smoothly with those directly preceding. At the same time, however, the corrector here again betrays his want of thoroughness. For the lines do not refer to those immediately preceding, so much as to lines V, 2, 5—30, and this circumstance the corrector happened to overlook.

The third omission in the 1633 version, concerning lines 118—121, must have been induced by the frequent occurrence of the name of the Supreme Being. It is true that the prohibition to use that name on the stage, did not extend to printers of plays, but the motive that prompted such prohibition, also induced the corrector to expunge these instances of profanity. In the Folio of Shakespeare's works there is no corruption of more frequent occurrence than the downtoning or the omission of the word *God.*

The fourth cut in the 1633 text is the omission of line V, 2, 123, to which must be added certain smaller omissions in lines 122 and 124, the latter being attended with alterations in the text. A comparison of the two texts hardly leaves any doubt of the genuineness of the 1606 version in this place. It is metrically correct, and line 123, which is of course meant as an intercalary clause, tallies to perfection with the bad news the Post is about to deliver. On the other hand, the 1633 text is metrically deficient. Even if we admit that half-verses are allowable in blank verse, the occurrence of two consecutive lines, of which the first has eight and the second seven syllables, is a case of such rarity, that even then the correctness of the text underlies serious doubt. In our opinion, however, all doubt is removed by the fact of the motive for the omissions and alterations being perfectly clear. The editor objected to *a Gods name*, and to the same question being asked twice in different words, viz. *what's the newes my friend?* and *How stands the sea-fight?*; besides, he did not approve of the intercalary sentence in l. 123, which is likely to find greater favour with the auditor at the playhouse than with the reader in his closet. The editor has in this place very skilfully acquitted himself of his task *as he conceived it.*

The fifth omission in the 1633 text does away with lines 130—132. To a certain extent the corrector had reason on his side in thus going to work, for the words *blinded with smoake* in connection with *gaue . . . . a broad side* in l. 131, do not impress us as very logical. At the same time it will hardly be denied that the text is not unintelligible as it stands, and therefore there is no sufficient reason for us to doubt its genuineness in the passage we are discussing; apart from the words *blinded with smoake*, lines 130 and 131 furnish an additional reason for what follows.

The sixth omission, by which lines 135 and 136 are dropped, is most assuredly a sensible correction. Heywood's way of putting the thing, that hundreds of Spanish vessels should together have

hemmed in Furbisher's ship, is preposterous and impossible. Still, the correction is a decided corruption, for if Heywood himself had made it, he would also have removed from this 1633 version the words *linck't and chain'd* in l. 126.

The seventh omission in the 1633 text ($142^1/_2$ & $^1/_2 143$) is connected with alterations in lines 141—143. Both the omission and the alterations bear a secondary character, and are a natural consequence of the seemingly slight primary change of *at* into *a* in line 144. See the text.

As regards the eighth omission in the 1633 version, in consequence of which lines 149 and $^1/_2 150$ have disappeared from the text, we confess our inability to point out any plausible motive that may have led to it.

We should before this have closed the above discussion of the omissions in the 1633 text, of which we have now treated more than a third of the whole number, if we had not thought it necessary to show that it is impossible to point out a reasonable motive for each individual corruption. Close investigation always brings us face to face with a larger or smaller number of cases which impress us latter-day students as purely arbitrary. The increase of our knowledge in this deeply interesting field of investigation, which may be said to have been virgin ground up to now, will no doubt considerably lessen the number of cases which at present we attribute to sheer caprice, but will never cause them to disappear altogether. An editor who makes cuts in his author's text, alters it, and adds to it where he thinks proper, is a 'harbitrary gent' from the very nature of the case.

But this element of caprice need not disconcert us. The cuts in the 1606 text were evidently made for the purpose of abridgment; the omissions in the 1633 version do not point that way, but prove that the editor, corrector, or printer, or by whatever other name one should wish to designate the tamperer, was of a critical turn, and wanted to emendate the text before him according to his lights. And here we would emphatically call the reader's special attention to the impossibility of ascribing the corruptions hitherto treated to that much-abused transcriber who has so long been made to do duty as a *deus ex machina* to account for the corruptions in the printed literature of the time. The misdemeanours with which that long-suffering individual continues to be saddled, are of the middle ages, mediæval, or of still older date. Not that we would deny that in the sixteenth and seventeenth centuries manuscript poems were in circulation more

than in our day, but we hold *inter alia* that a 'scribe' of the time who copied poetry couched in his mother tongue, would very soon have found his occupation gone, if he had been answerable for only 5 % of the mistakes which modern hypothesis is pleased to lay at his door.

Perhaps the most striking example of omission in Shakespeare's works, an omission exclusively due to exercise of the critical faculty on the corrector's part, is to be found in lines III, 1, 47 and 48 of Julius Cæsar, a case which we have fully discussed on pp. 311—314 of *William Shakespeare: Prosody and Text.*

We have already seen from a couple of examples that omissions and alterations often go hand in hand: we may therefore, in tracing the causes of the alterations in the text, confidently expect that we shall often find primary omissions to have led to secondary changes in it. Of this we actually meet with the following instances:

1606. V, 2, 74 *Where did .... incounter?* substituted for *And where.... incountred?* The reason of the change is the omission of line 73 in connection with that of lines 76—114.

1606. V, 2, 114—$^1/_2$116. See the text. The reason of the change is the omission of lines 76—114.

1606. V, 2, 227 and 228. See the text (alteration + interpolation). The motive for the corruption is the omission of the preceding lines 207$^1/_2$—226.

Here more than anywhere else, we might be inclined to see the hand of the author himself recasting his text, rather than the meddling pen of the editor tampering with the copy before him to an unconscionable extent. And yet, let the reader mark the clumsy, if not faulty, construction of the sentence, and the line-beginnings *And under* and *And are* in the 1606 text. Considered by itself, this passage would certainly be calculated to raise doubt, but a comparison with other indubitable corruptions already treated of removes all uncertainty also in this place.

1633. V, 2, 137 *Where he with all his* substituted for *With all his braue and.* The reason that led to the alteration, is the omission of lines 135 and 136.

1633. V, 2, 161. See text. The second half of the line had to be changed in consequence of the omission of line 160, and this change entailed the alteration of the first half.

1633. V, 2, 177 *Thus* substituted for *Yet.* The motive that induced the alteration, is the omission of lines 174—176.

As an instance of secondary change after an omission in Shakespeare's works, we would here point out that lines IV, 7, $69^1/_2$ $-^1/_2 82$ in Hamlet were omitted in the Folio, and that in consequence of this omission the words *Two months since* were changed into *Some two monthes hence*, because after the omission an additional syllable was wanted to keep the metre straight.

As we have found a plausible critical motive to be at the bottom of most of the omissions in the 1633 version, we may reasonably expect that this will also be found to be the case with respect to the alterations introduced into it. Nor does such expectation turn out to be baseless. It is realised in more directions than one.

Instances of archaic or less usual words being replaced by words in common use:

1606. V, 2, 61 *wall* substituted for *murre* (*Mure* is of frequent occurrence in Heywood's plays.)
1606. V, 2, 68 *Giues* „ „ *Gaines*
1606. V, 2, 116 *newes* „ „ *speed*
1606. V, 2, 166 *dangerous* „ *murdering*
1606. V, 2, 167 *Dropt* „ „ *Swoong*
1606. V, 2, 172 *war-like* „ „ *stoutest*

We cannot cite any instance of this nature from the 1633 version.

These discrepancies, added to the data furnished by other categories of differences, even enable us to a certain extent to characterise each of the two editors of 1606 and 1633, and to differentiate their modes of setting to work.

We may consider it as a well-known fact that the same class of textual differences is largely represented in the different versions of many of Shakespeare's plays. But we doubt whether it is equally well known that not one editor of Shakespeares works has consistently applied the extremely simple principle of textual criticism that enables us to get at the genuine reading.

Instances of words and phrases being toned down:

1633. V, 2, 145 *so Heauen* substituted for *my God*
1633. V, 2, 237 *Heauen* „ „ *God.*

See also our discussion of the omissions V, 2, 58—60; 118—121; and 122.

No examples in the 1606 text.

Instances of the text being smoothed:

1633. V, 2, 180; see text. Perhaps the word *call'd* in the 1606 text should be *call*. Unfortunately our acquaintance with the

minutiæ of history is at fault as regards the question whether the ship had the name of *Warres-Spight* conferred upon her after the battle, or already before it.

1633. V, 2, 238 & 240; see text. The change turns upon a transposal + a slight interpolation for the purpose of smoothing the transition from line 237 to line 238; it is plain that line 238, as it stands in the printed text, cannot have been written by Heywood, but the solution of the difficulty is easy enough to one who is familiar with the tricks of the old editors.

No example in the 1606 text.

Additional instances of quasi-improvement or quasi-embellishment of the text:

1606. V, 2, 72 *Giues vs assured* substituted for *Take not away all*

1606. V, 2, 126 *Fleet cast in a warlike Ranke* substituted for *Nauy being linck't and chain'd*

1606. V, 2, 158 & 159 *When the foes ships* substituted for lines 158 & 159 (Qy. also abridgment?)

1606. V, 2, 171 *it broke their rankes* substituted for *he brake their Chaines*

1606. V, 2, 172 *sides* substituted for *decks*

1606. V, 2, 193 *mean these* substituted for *meanes those*[1])

1606. V, 2, 198 *And ile not* substituted for *Nor will I* (?)

1633. V, 2, 55; see text. A small matter is sufficient to determine our choice between the two readings. In the 1633 text the line begins with the word *discouer'd* with a minuscule. This would seem to constitute an a priori reason for supposing that the 1606 text, which begins the line with *Lately discouered*, gives the genuine reading. And if we further compare the two phrases *your Subiect Flemming* and *Captaine Thomas Fleming*, it becomes clear that the corrector disapproved of the words *your Subiect* as inadequate to the occasion, and after changing these, found himself compelled to alter the beginning of the line also.

---

[1]) There need be little doubt that Heywood wrote *meanes those*, and that the 1606 editor corrected this to *mean these*. Instances of such violation of grammatical concord in interrogative sentences beginning with *what* figuring as the object of the sentence, are frequent enough in the old Shakespeare texts. The following are taken from Franz, *Shakespeare Grammatik*, § 512: 2 Henry 6, V, 1, 60: Then what *intends* these forces thou dost bring? (*intends* $F_1$, $F_2$, $F_3$, *intend* $F_4$); Temp. I, 1, 15: What *cares* these roarers for the name of king? (*cares* Ff, *care* Rowe); Meas. II, 1, 22: What *know* tho laws That thieves do pass on thieves? (*know* Rowe ed. 2, *knowes* $F_1$, $F_2$, *knows* $F_3$, $F_4$).

1633. V, 2, 58—60. Discussed *supra.*
1633. V, 2, 139 *die* substituted for *be dead*
1633. V, 2, 140. See text.
1633. V, 2, 144 *a* substituted for *at*
1633. V, 2, 147 *these braue spirits* substituted for *them at sea*
1633. V, 2, 194 *Gracious* substituted for *Honourable*

Additional instances of secondary alteration in consequence of primary changes already mentioned:

1606. V, 2, 160 *Had* substituted for *And* (our hypothesis)
1606. V, 2, 229 *And* substituted for *Who*
1606. V, 2, 230 & 231. See text.
1633. V, 2, $122^{1}/_{2}$ & $^{1}/_{2}124$. Discussed *supra.*
1633. V, 2, 141 & 142. Discussed *supra.*
1633. V, 2, $184^{1}/_{2}$ & 185. See text.

Instances of quasi-correction of the metre:

1606. V, 2, 254 *see them* substituted for *le(t) (the)m be*
1633. V, 2, 151 *Thou wilt ... lookst thou* substituted for *Thou (wi)lt ... dost thou looke*
1633. V, 2, 164 *Souldiers, and well man'd* substituted for *souldiers, man'd up*

From the Folio version of *Richard III* alone we could cite several dozens of examples of this kind.

Instances of line-shifting; they all originate in the editor's objection to run-on lines, a motive which we have illustrated at some length in treating of the Shakespeare texts:

| | |
|---|---|
| 1633. V. 1, 7—9. See text. | 1633. V, 2, 31—34. See text. |
| 1633. V, 1, 19 & 20. „ „ | 1633. V, 2, 40—45. „ „ |
| 1633. V, 1, 52 & 53. „ „ | 1633. V, 2, 138 & 139. „ „ |
| 1633. V, 1, 60 & 61. „ „ | 1633. V, 2, 213 & 214. „ „ |

It is again especially worth noting that there are no line-shiftings in the fifth act in the 1606 text. Except in the case of the penultimate instance cited, where the 1606 text allots to each of the two lines its proper number of syllables, corresponding lines are wanting in the earlier text in all the examples referred to. We can therefore claim absolute certainty for the correctness of the other restorations of the text, only in case the new delimitation of the lines sets the metre straight without any additional change being required. Now this will be found to be the case in the majority of the instances cited; it should, for instance, be kept in mind that *Alphons* for *Alphonsus* in V, 1, 9 must not be looked upon as a

change of the text. We consider all our examples as absolutely sure so far as the principle of the line-shiftings is concerned, but are quite ready to admit that certain lines in the form in which they figure in our text, leave room for doubt. In line V, 1, 52 the accent on the last syllable of *navigator* is possible, but it is perhaps safer to assume a slight corruption in this line. *Ricaldus's* real name was *de Ricalde*. The Ms. may have had the Spanish form of the name, and it is quite possible that Heywood gave to this name the incorrect pronunciation *de Ricaldé*. But this is only one instance among a score of possibilities, and it will hardly repay the trouble to go about weighing the comparative claims of all kinds of possibilities of this kind.

In line V, 2, 42 also, the stress on the second syllable of *Hunsdon* is by no means beyond doubt. It is quite possible that the words as they stood after the line-shifting, were made to fit the metre, and that the line referred to should be read in some such way as the following:

Now you, Lord Hunsdon, Lord-Lieutenant of

It should always be kept distinctly in mind that there is not a single reason to preclude the assumption that the text of the Chorus and of Scene 1 is fully as corrupt as that of Scene 2 in the 1633 version. Only, we cannot prove this, because in this case we have but one version to operate with. In line 40 we have set down *in person* as an interpolation made by the editor. The restored text impresses us as finer and more forcible, and the editor's addition may be accounted for by the latter's propensity to smoothing, in which we have detected him also on a previous occasion.

Finally, line V, 2, 214 is also very uncertain, since here too there are several other possible readings.

Instances of mistakes on the printer's part:

1606. V, 2, 143 *Foe* substituted for *Foes*

1606. V, 2, 205 *like* substituted for *like to*

1606. V, 2, 269 *dismisse* substituted for *dissolue*. See the line in the text.

1633. V, Chorus, 18 *Carlake* substituted for *Carlisle* (J. P. Collier's correction).

1633. V, 1, 78 *surplussage* substituted for *a surplussage*

1633. The whole of line V, 2, 56 has been printed after line 54, so that the two constitute one line. Now of course the question arises whether therefore the lines should not stand in the order 54,

56, 55, which is possible according to the text. The order last mentioned is not in accordance with the 1606 text. And since the printer of 1633 evidently made the primary mistake of missing out line 56, there is every reason to suppose that he unfortunately misplaced l. 56 after l. 54, instead of correctly setting it up after l. 55.

Even if to these examples we add a few wrong letters set up by the printer, it must be acknowledged that the number of misprints properly so called is small. At the same time we must say that in our opinion, at least one omission in the 1606 text must also be considered as originating in the printer's inadvertence. Line V, 2, 181 begins with *Now*, line 183 with *No*, and the 1606 printer mixing up these initial words, misses out the words *countrymen.... No.* Our emendation *No* is absolutely necessary to restore the logic of the passage.

Instances of changes for which we have not succeeded in discovering any plausible motive that may have prompted them:

| The 1606 text reads: | The 1633 text reads: |
|---|---|
| V, 2, 53 *comes... t'is thought the Fleet* | *came . . . It seemes the Nauy,* |
| V, 2, 61 *stand* | *be* |
| V, 2, 67 *th(e) advantage* | *advantage* |
| V, 2, 128 *Wait for ... when* | *Attend . . . . where* |
| V, 2, 151 *me* | *vs* |
| V, 2, 157 *A Queen* | *Our selfe* |
| V, 2, 178 *his* | *both* |
| V, 2, 186 *him ... our* | *them . . . the* |
| V, 2, 192 *will be* | *is now* |
| V, 2, 228 *captaines of account* | *noblemen of Spaine.* |

In the cases enumerated we confess our inability to decide with any degree of certainty which of the two modes of expression must have been the one used by Heywood. A modern editor desirous of having the greatest chance to hit the genuine reading in the majority of cases, will in cases like these do best by admitting to his text all the words and phrases from that one of the two versions of which the corrector has been least guilty of deviations in allied categories of alterations. The other categories, such as, for instance, line-shiftings, down-tonings, or omissions, need not, therefore, come into consideration. The allied categories of alterations are in this case that formed by the quasi-improvements and quasi-embellishments of the text, and especially the class containing the cases in which archaic or less common words have been replaced by others. Since in applying

this principle the 1633 edition would seem slightly to turn the balance, we have preferred the 1633 version as respects this class of textual uncertainties.

The editor who makes cuts and alterations, is sure to interpolate as well; the main characteristics of interpolations are superfluousness, insignificance, and sometimes unlogicalness. The probability of our having to deal with an interpolation is greatly strengthened if we can find a motive that will account for it. In our opinion the two texts furnish the following cases of interpolation:

1606. V, 2, 53 *there lords.* Already discussed.

1606. V, 2, 54 *Please it your Maiestie.* As in the preceding example, the motive is the necessity of filling up the line, born from the preceding omission and alteration.

1606. V, 2, ± 116 *For the great Spanish Fleet had wind and Tide.* In our introduction we have already shown that this line is an impossible one. It is difficult to assign a motive for something impossible, but we will venture a conjecture. In the 1606 edition line 117 had to be dropped in consequence of the anterior omission of 76—114. This dropping made away with a rhyme, the following line ending with *side.* The editor evidently remembered the words *Winde and Tide* in l. 105, and with the aid of these concocted a verse that rescued the glory of a rhyme in imminent peril of coming to grief. And now, if this should hit the truth, who shall take upon him to say that three centuries ago editors of plays did not know their business!

1606. V, 2, ± 227 & 228. See the note to the text. Although the third of these four lines and a half would seem to be an interpolation pure and simple. the whole should be looked upon as an alteration taking the place of the anterior omission. There are, besides, in the 1606 text a few small deviations of a similar nature, hardly worth separate discussion.

1633. V, 1, 90 bis *Of our land Souldiers.* The motive that led to the interpolation was the desire to smooth the text after a fashion, and render it more clear; the addition is not even very logical after all, for after rereading lines V, 1, 71—77 we should expect that, if Heywood had deemed it necessary to render the text more clear, he would also have referred to the disburdening of cannons.

1633. V, 2, 40 *in person.* Already discussed. Exactly the same desire of rendering the text smoother and more clear.

1633. V, 2, 52 *-like.* Same motive!

1633. V, 2, 65 bis *Heauen blesse your Maiesty.* In the 1606 text the Queen is not greeted by any of the three messengers. In the 1633 version it is only the first messenger who is made to do so. Since we can hardly assume five omissions in these cases, it is plain that Heywood considered such greetings superfluous. The editor's motive may again have been a desire to smooth the text, and improve upon it by toning down its abruptness. We shall afterwards discuss the metrical grounds on which we assume interpolation here.

1633. V, 2, 78 *an* Quasi-correction of the grammar.

1633. V, 2, 247 *The . . . the . . . the.* The motive that led to the change, was most probably the harshness of the line to an editor who did not think of reading the word *Revenge* with the stress on the first syllable.

1633. V, 2, 263 *merited thankes to all* In our opinion this interpolation is one only in appearance. In connection with the omission in the 1633 text, we incline to consider it as an alteration of V, 2, $^1/_2$267. It goes without saying also that there occur transitional forms between the different classes of deviations, and that it is impossible, in every case sharply to characterise each discrepancy observed.

We have thought it necessary to interpolate in our text the words following:

V, 1, 16 *the old Vestal*
V, 1, 78 *a*
V, 2, 119 *The God of Hea'n,*
V, 2, 183 *No,*
V, 2, 205 *to*
V, 2, 207 *anon they press again.*

The omission of the monosyllables *a* and *to* is due to inadvertence on the printer's part, and is common in wellnigh all the printed plays of the time. The question of the word *No,* in V, 2, 183 has already been discussed. The rest of the emendations are conjectures of which the correctness does not admit of proof. The greater or smaller probability that these words or something similar must have stood in the genuine text, and that the omission of these words is on a par with the character of the omissions made by the two editors — these probabilities every reader who has given us his attention up to now, is in a position to estimate for himself if he is

minded that way. Far more important for our purpose it is, in conclusion to discuss certain questions of prosody.

As regards our justification for the syncopations, synalephes, and coalitions introduced into our text — all of which the reader will find duly signalised in the notes to it — we must refer the student to our book *William Shakespeare: Prosody and Text.* On one point the study of Heywood's plays has contributed slightly to modify our previous opinion. On page 109 of the book just referred to we say: 'as regards many words of which the contracted printed forms end in *-v'n*, it is impossible to decide whether they were contracted in pronunciation exclusively by apocopation, exclusively by consonantal syncopation, or by either at the speaker's option'. We have since found in Heywood the rhyme *men: Hea'n*, and the consonantal syncope *gi'n* for 'given':

> Confound the slights and practise of those *men*,
> Whose pride doe kick against the seat of *Heauen*.
> *Th. Heywood*, Q. Elizabeth I Part. Pearson. Vol. 1, p. 215.
>
> . . . . . had you *gin't* him, I should haue tane you for the Master.
> *Th. Heywood*, A challenge for Beauty. Pearson. Vol. V, p. 14.

so that, apart from the question of a twofold pronunciation, the consonantal syncopation of these and similar words in *-ven* becomes so much surer, that in future we shall at all events be on the safer side by conforming to it. We accordingly read *ele'n* (V, 1, 60), *se'n* (V, 1, 72), etc.

The deviations from the syllabic accent of our day, marked as such in the text — if we except the words *navigator* and *Hunsdon* already referred to — do not leave room for the slightest doubt; on this point also we must refer the reader to *Prosody and Text.*

The sentence stress in Elizabethan English sometimes shows marked deviations from the sentence stress of the English of our time. We may lay it down as a general rule that in older English prepositions as against pronouns, pronouns as against substantives and verbs, adjectives as against nouns, adverbs as against verbs and adjectives, and auxiliaries as against full verbs, bear the sentence stress in a far greater number of cases than at present. This is proved by the position of the words in the metre, and sometimes by rhymes, e. g. *not fòr thee: abhòr me* (Venus and Adonis 137 & 138). From the text now treated by us we cite the following instances, requesting the reader to look up the line in the text: *òf what* V, 1, 81; *with thè Popes* V, 1, 101; *were wè sure* V, 2, 8:

*fór you* V, 2, 34; *out óf their* V, 2, 112; ***whát says*** **V, 2, 150** *hou 'lt nót leave mé, wilt thoú? Dost thoú* V, 2, 151.

The question whether Heywood makes use of the 'epische Cäsur' must be answered in this way, that in the fifth act of Q. Elizabeth Part II, there is not one line that would have to be read in this manner.

Of greater interest is the question of the occurrence of *half-verses*, by which we mean blank verse lines made up of fewer syllables than the regular ten or eleven ones.

In the 1606 edition the fifth act contains only three of them.

The two versions have only a single half-verse in common, viz. V, 2, 274, which our text accordingly prints in all the glory of its exceptional position.

The 1633 edition contains no fewer than twenty-two half-verses, together with five lines that are far too long, and consist of one line and a half each. In this statement we have not included lines V, 1, 97 and 106, because they contain the cries of 'Victoria' by *Omnes,* which cries may either be looked upon as prose, or if one should prefer it, be supposed to make up the whole of a blank verse line. We have also left out of the calculation line V, 1, 96, because here too 'Victoria' cries may be held to fill up the line. Be this as it may, in passages like these the author's drift as regards the delimitation of the lines is so uncertain, that it can serve no useful purpose to make the said lines a point of discussion.

Our criticism of the text as regards the half-verses leads to the following results:

One of the three half-verses in the 1606 version is a corruption or contraction of two lines, V, 2, 158 & 159, of the genuine text.

One of the three half-verses in the 1606 version originates in the omission of the corresponding other half. See our text, V, 2, 187. One edition omits one half of the line, the other leaves out the other half.

Twelve of the twenty-two half-verses in the 1633 text, and four lines in it that are too long, are mere line-shiftings. See our text, V, 1, $^1/_2$7; V, 1, 9$^1/_2$; the three half-verses into which lines V, 1, 19 & 20 have been cut up; V, 1, $^1/_2$52; V, 2, $^1/_2$31; V, 2, $^1/_2$33; V, 2, $^1/_2$39 + interpolation; V, 2, 45$^1/_2$; V, 2, $^1/_2$138; and V, 2, $^1/_2$148. For the four lines that are too long, see our text, V, 1, 52$^1/_2$ + 53; V, 2, 31$^1/_2$ + 32; V, 2, 33$^1/_2$ + 34; and V, 2, 138$^1/_2$ + 139.

Four of the said twenty-two have arisen from the omission of the corresponding other halves. The lines V, 2, $^1/_2$58; V, 2, $^1/_2$154; and V, 2, 187$^1/_2$ are completed by the 1606 text, while line V, 1, 16 is filled up by a conjectural addition proposed by ourselves.

Two of the twenty-two are corruptions of the three lines V, 2, 122–124.

One of the twenty-two, together with one line that is too long, is born from transposal of the text, viz. V, 2, $^1/_2$240, and V, 2, 240$^1/_2$ + 238.

One of the twenty-two is an interpolation of the editor's, viz. V, 1, 90 *bis*.

One of the twenty-two, viz. V, 2, 247$^1/_2$, has arisen from its corresponding half being made to constitute a full line with the aid of an interpolation.

We readily admit that not all that we have just advanced is *absolutely* certain. But we think our uncertainty a dozen times more sure than the naïve confidence with which up to now all philologists have accepted as genuine the half-verses in the plays of the time, merely because they found them in the old printed copies. Printers' lines are far from being poets' verses.

In Heywood's and Shakespeare's case, provided only that textual criticism has two mutually independent sources to make use of, the number of half-verses always dwindles down so considerably, and even in texts of which only one version is extant the corruptness of many half-verses becomes so evident on investigation, that we are irresistibly led to put the question whether Shakespeare, Marlowe, Ben Jonson, Chapman, Heywood, etc. ever made use of half-verses in their plays.

As regards ourselves, we still always strongly incline to answer this question in the negative. Of the dramatists we have mentioned, no Mss. have come down to us that could decide the point once for all.

Two versions of a play that have been printed from the Ms. *quite* independently of each other, if they exist at all, must be of exceeding rarity, since up to now their existence has not even been proved.

Subsequent editions usually turn out to be reprints, also in cases in which they show important variations, and even when they contain new matter from the Ms.

The 1609 edition of Heywood's II Part of Q. Elizabeth is a faithful reprint of the 1606.

*With the exception of the fifth act*, the 1633 edition is an 'edited' reprint of the 1606 edition, and therefore full of arbitrary changes.

We beg leave emphatically to state in this place that the account just given of the mutual relation between these three editions, is the result of close independent investigation on our part. And this result is beyond all reasonable doubt to such an extent, that we think it needless to trouble our readers with an analysis of the comparatively slight differences in the first four acts, contenting ourselves with referring such students as are interested in the question to pp. 327 ff. of *Prosody and Text*, where they will find this same question treated with respect to the Quarto and the Folio version of Shakespeare's I H 4.

The fifth act is *not* a reprint, as we said. In this act the editions of 1606 and 1633 have not a single mistake in common with each other, except, according to our view of Elizabethan prosody, the half-verse line 274.

Now, either this half-verse is genuine as such, and in that case Heywood made use of half-verses; or, in this place the two editions have omitted the same piece of text independently of each other.

The meaning of line 274 in the 1606 version is different from its meaning in the 1633 one. Only the meaning in the 1606 text seems to fit in with the context. And yet the 1633 text must be genuine. For the seeming nonsense which we find there, cannot be dependent on accident, since there are two different circumstances to show that, though it be nonsense, yet there is method in it; we mean the punctuation, and the capital letter of the word *Generall*. Besides, it is evident that a consistent alteration of the text resulting in nonsense, is always impossible. We are thus naturally led to the conclusion that line 274 in the 1606 edition is corrupt, that line 274 in the 1633 version is genuine, and that in the original text *the Queen's words formed the answer to a short speech by the general Leicester*, which short speech is wanting in both editions. We accordingly look upon l. 274 as the last half of a genuine verse, which last half is preceded by a blank in the text. Not only does the wording of line 274 in the 1633 version point to a lacuna, but lines 275 and 276 have also something strange about them. They form an orotund conclusion to the play, only if they are uttered in pertinent reply to a speech of Leicester's that has been lost. In

w of the large number of lines omitted in the 1606 text, l the numerous omissions in the 1633 version, it is a priori s likely that the whole of Heywood's text could be recovered, an that in one or more places the two versions taken together ould turn out to be insufficient for the purposes of reconstruction.

---

# Englische Komödianten am Hofe des Herzogs Philipp Julius von Pommern-Wolgast.

Von

**C. F. Meyer.**

---

Die Reihe der nachfolgenden Aktenstücke über die Beziehungen englischer Komödianten zum Wolgastischen Hofe im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts ist das, wenn auch nicht glänzende, so doch immerhin nicht unbefriedigende Ergebnis einer Untersuchung der auf dem königlichen Staatsarchiv zu Stettin aufbewahrten Akten des alten herzoglichen Archivs zu Wolgast, zu welcher der Verfasser von Herrn Prof. Dr. Konrath in Greifswald angeregt wurde. Es standen dem Verfasser, als die Nachsuchung begann, von den alten Wolgaster Akten leider nur die des herzoglichen Archivs zur Verfügung, da diejenigen des städtischen Archivs aus verschiedenen Gründen noch nicht eingesehen werden konnten. Da aber auch diese in absehbarer Zeit zugänglich werden dürften, so ist es nicht ausgeschlossen, daß die bereits gefundenen Nachrichten noch eine Vermehrung und weitere Erklärung erfahren.

Das positive Ergebnis der Nachforschung sind sechs Aktenstücke, von denen drei eng zusammengehören; dazu eine Notiz aus einer zeitgenössischen Chronik. Aus den drei zusammengehörigen Schriftstücken sind bereits Auszüge in den «Monatsblättern, herausgegeben v. d. Ges. f. Pommersche Geschichte u. Altertumskunde, No. 8. 1899,» unter dem Titel «Der Hofprediger Gregorius Hagius und die Englischen Komödianten in Lötz» veröffentlicht worden, aber unter wesentlich anderem Gesichtspunkte als derjenige dieser Untersuchung. Wir geben ihren Inhalt im folgenden vollständig wieder.

Außer den sechs erwähnten Aktenstücken, die alle auf die englischen Komödianten direkt Bezug haben, bezw. von ihnen selbst

herrühren, sind nun noch zwei andere vorhanden, die auch mit aufgeführt zu werden verdienen, da sie die Vorliebe, welche Herzog Philipp Julius für dramatische Darstellungen hegte, charakterisieren.

Die Anwesenheit englischer Komödianten am Hofe des Herzogtums Pommern-Wolgast, unter denen, wie wir sehen werden, nicht nur dramatische Darsteller, sondern auch Musiker, Akrobaten, Tänzer und dergleichen Leute zu verstehen sind, knüpft sich an die Regierung des kunstsinnigen und kenntnisreichen Herzogs Philipp Julius, des letzten Fürsten der Wolgaster Linie des pommerschen Herzogsgeschlechtes. Wir müssen daher kurz auf dieselbe eingehen.

Philipp Julius wurde 1584 als Sohn des Herzogs Ernst Ludwig von Pommern-Wolgast und seiner Gemahlin Sophia Hedwig von Braunschweig geboren. Sein Vater starb 1592. Die Regierung für den jungen Herzog übte bis zu dessen Volljährigkeit sein Vaterbruder Bogislav aus. Im Jahre 1602 studierte Philipp Julius in Leipzig, wo die Akademie ihn mit der Wahl zum Rektor ehrte, und trat dann noch in demselben Jahre eine längere Studienreise durch Frankreich, England, Italien und Deutschland an. In England hielt er sich vom 10. September bis zum 3. Oktober 1602 auf und besuchte verschiedene Teile des Landes.

Über diesen Aufenthalt in England, wie auch über den ferneren Verlauf der Reise, machte der gelehrte Friedrich Gerschow, der Erzieher, Sekretär und Dolmetscher des Herzogs, Aufzeichnungen, die aber teils verloren wurden, teils auf andere Weise zu Grunde gingen. Daher stellte Gerschow, als er nach der Rückkehr Professor der Rechte zu Greifswald wurde († 1635), aus dem Gedächtnis einen neuen Reisebericht zusammen, der 1605 vollendet wurde. Der den Aufenthalt in England behandelnde Teil des in einer Abschrift auf uns gekommenen Berichtes (aufbewahrt im königlichen Staatsarchiv zu Stettin) ist in der Sprache des Originals und in englischer Übersetzung 1892 in den «Transactions of the Royal Historical Society» unter dem Titel «Des Durchlauchtigsten Herrn Philippi Gulii, Herzogen zu Stettin, Pommern, etc. Reise durch Deutschland, Engellandt und Italien 1602» von Herrn Geheimrat Dr. G. v. Bülow in Stettin veröffentlicht worden, dem Verfasser für die bei der Nachforschung bereitwilligst mit Rat und That gewährte Hilfe an dieser Stelle seinen besten Dank sagt.

Wie einige Stellen aus Gerschows Bericht zeigen, besuchte der Herzog mehrere Male die theatralischen Darbietungen der englischen

Hauptstadt. Wir finden darüber folgende Einträge, deren letzter von den Singknaben der Königin berichtet:

13. September. «Den 13. ward eine comedia agirt, wie Stuhl-Weissenburg erstlich von den Türken hernacher von den Christen wiederum erobert.»

14. September. «Auf den Nachmittag ward eine tragica comoedia vom Samsone und dem halben Stamm Benjamin agirt.»

18. September. «Von dannen sind wir auf die kindercomoediam gegangen, welche im Argument judiciret eine castam viduam, war eine historia einer königlichen Wittwe aus Engellandt. Es hat aber mit dieser kindercomoedia die Gelegenheit: Die königin hält viel junger knaben, die sich der Singekunst mit Ernst befleißigen müssen und auf allen Instrumenten lernen, auch dabenebenst studieren. Diese knaben haben ihre besondere praeceptores in allen künsten, insonderheit sehr gute Musicos.

Damit sie nun höfliche Sitten anwenden, ist ihnen aufgelegt, wöchentlich eine comoedia zu agiren, wozu ihnen denn die königin ein sonderlich theatrum erbauet und mit köstlichen kleidern zum Überfluß versorget hat. Wer solcher Action zusehen will, muß so gut als unserer Münze 8 sundische Schillinge geben, und findet sich doch stets viel Volks auch viele ehrbare Frauens, weil nutze argumenta und viele schöne Lehren, als von andern berichtet, sollen tractiret werden; alle bey Lichte agiret, welches ein groß Ansehen macht. Eine ganze Stunde vorher höret man eine köstliche musicam instrumentalem von Orgeln, Lauten, Pandoren, Mandoren, Geigen und Pfeiffen, wie denn damahlen ein knabe cum voce tremula in einer Basgeigen so lieblich gesungen, daß, wo es die Nonnen zu Mailand ihnen nicht vorgethan, wir seines Gleichen auf der Reise nicht gehöret hatten.»

Zur Zeit dieses Londoner Aufenthalts geschah es denn wohl auch, daß der Herzog eine lebhafte Vorliebe für das englische Theater faßte, die ihn dann späterhin veranlaßte, englische Komödianten und Musiker an seinen eignen Hof zu ziehen und mit großem Kostenaufwand lange daselbst zu unterhalten.

Am 10. Oktober 1603 war Philipp Julius von seiner langen Reise wieder daheim in Wolgast. 1604 wurde er von Kaiser Rudolf II. für volljährig erklärt und trat die Regierung des Herzogtums Pommern-Wolgast an. Er vermählte sich mit Agnes, der Tochter des Kurfürsten Johann Georg von Brandenburg. Daß er ein reiselustiger Herr war, zeigen seine späteren Reisen nach Polen, Litthauen und Danzig (1612), nach Kopenhagen (1615), und, was für uns besonders wichtig ist, wiederum nach London. Die Zeit dieser zweiten englischen Reise ist aber leider nicht festzustellen. Vermutlich fällt sie noch vor das Jahr 1620.

Philipp Julius starb 1625, ohne Kinder zu hinterlassen, und mit ihm erlosch das herzogliche Haus Pommern-Wolgast.

Wenden wir uns nun zu den direkt nachweisbaren Beziehungen des Herzogs zu englischen Komödianten. Der erste Beleg dafür ist eine Notiz aus dem «Hausbuch des Herrn Joachim von Wedel auf

Krempzow Schloß und Blumberg erbgesessen» (herausgegeben von J. v. Bohlen Bohlendorf, für d. Litterar. Verein in Stuttgart, Tübingen 1882). Dieses Hausbuch ist eine Chronik. Der Verfasser berichtet darin unter dem Jahre 1606, also vier Jahre nach des Herzogs Aufenthalt in England, von dem am 29. April zu Wolgast abgehaltenen Landtage des Herzogtums. Die Landschaft hatte einen Teil der Schulden der herzoglichen Kammer übernehmen sollen, hatte dazu aber nur wenig Willfährigkeit gezeigt. Daher bemerkt nun Joachim von Wedel:

«Nachdem auch die meisten Schulden noch auf der Kammer ersitzen, so ist zu befürchten, daß nur ein neuer Flicken auf einen alten rock gesetzet sei und eins mit dem andern bald wiederumb baufällig sein und die hühner aufs vorige rick wiederumb fliegen werden, vornehmlich weil der hertzog seine Sachen noch zu weniger frugalität angestellet, sondern vielmehr täglich die übermasse der Zehrung sich immer häuffet, inmassen er denn neulich etliche und zwantzig Engländer, musicanten, springer, täntzer und der pussenreisser, so die artes voluptarias üben und anders nirgends zu nützen, als daß sie fraß, schwalg und ander unordnung und verschwenden befordern, angenommen, die er aufm fürstl. Hause logiren und stattlich unterhalten läßt, drauf täglich nicht ein geringes gehet, deß man zuvor hier zu lande ungewohnet gewesen, da den auch ein stattlicher hoff mit vielen übermässigen offizirern gehalten, ohne Ordnung alle tage panquetiret, jubiliret herlich und in freuden gelebt wird, daß ich nicht wüßte, wie mans, ein land in beschwer zu bringen, besser anstellen möchte.»

Wir sehen also, daß der junge Herzog einen sehr lustigen Hof hält und eine bedeutende Zahl englischer Komödianten, es sind ihrer nicht weniger als «etliche und zwantzig» nach Wedels Angabe, zu seinem Vergnügen in Dienst genommen hat. Ob diese englischen Histrionen durch die üppige Hofhaltung angelockt von selbst nach Wolgast gekommen sind, oder ob der Herzog sie, vielleicht direkt aus England, hat kommen lassen, läßt sich nicht feststellen. Jedenfalls aber hatte der Herzog eine große Neigung für ihre Darbietungen, sodaß er die mit ihrem Unterhalt verbundenen großen Kosten nicht scheute. Der starke Unwille Wedels zeigt genugsam, daß die Aufwendungen wohl ziemlich bedeutende und für das Land fühlbare waren.

Aber nicht allein die Mißbilligung des Herrn Joachim v. Wedel erregte der Herzog durch seine Vorliebe für die fremden Komödianten. Er ließ sich nämlich dadurch zu einer That verleiten, die ihn in ernstlichen Konflikt mit einem Vertreter der Geistlichkeit, seinem Hofprediger Magister Gregorius Hagius zu Loitz brachte.

In Loitz wohnte des Herzogs Mutter, die prunksüchtige und verschwenderische Herzoginwitwe Sophia Hedwig von Braunschweig. Dorthin hatte Philipp Julius im August des Jahres 1606 die «gantze

Fürstliche Freündschafft», «die Fürstlichen Stemm deß Hauses Pommern» geladen und Mutter und Sohn suchten den Gästen allerhand Unterhaltung und Kurzweil zu bieten. Dazu mußten nun auch in erster Linie die englischen Komödianten, die der Herzog in seine Dienste genommen hatte, beitragen. Sie hatten, sicherlich mit Vorwissen und Billigung des Herzogs, ihre Bühne in der Loitzer Schloßkirche aufgeschlagen, wahrscheinlich, weil dies der für ihre Zwecke am besten sich eignende Ort war. Bevor es aber, wie es scheint, zu irgendwelchen Aufführungen kam, fühlte sich der Hofprediger Hagius veranlaßt, energisch gegen diese Entweihung des Gotteshauses aufzutreten; dies that er in sieben Schreiben, die teils an den Herzog, teils an die Herzogin-Mutter, teils an die Räte des Herzogs gerichtet sind. Alle diese Schreiben fallen in die kurze Zeit vom 25. bis zum 28. August. Drei davon sind uns aber nur erhalten, nämlich zwei vom 26. und eins vom 28. Von den vier verloren gegangenen muß eins, an die Herzogin-Mutter, am 25., die übrigen, wohl teils an den Herzog, teils wieder an seine Mutter, am 27. August verfaßt worden sein.

Herzog wie Hofprediger waren hartnäckig; doch endlich scheinen des letzteren Bitten, Auseinandersetzungen und Drohungen mit der Rache des Himmels die Oberhand gewonnen zu haben, wie der Ton von Hagius' letztem Schreiben vermuten läßt. Wir wissen indes nichts Sicheres über den endgiltigen Ausgang des Streites. Wir geben nun die drei Schriftstücke, die zugleich ein interessantes Beispiel damaliger geistlicher Polemik darstellen, ihrem getreuen Wortlaute nach wieder. Zunächst das an den Herzog gerichtete vom 26. August (königliches Staatsarchiv zu Stettin, Wolg. Archiv: Titel 63 No. 49). Es lautet:

«Des Hofpredigers Magistri Gregorij Hagij pitte und erinnerung ahn di herrschafft vnd Räthe, das die Englische Comoetianten Ihren in der Schloßkirche zu Loitz vfgebawten Spielplatz wieder vffnehmen muchten.

Durchleuchtiger Hochgeborner Fürst, Gnediger Fürst vnd Herr, E. F. G. ka ich in vnterthenigkeit klagend zuvermelden nicht vmbgehen, daß die von E. F. G. bestellte Comedianten sich haben gelüsten lassen, gesteriges tags in die F. Schloßkirche alhie zu Lötz zu mausen, vnd daselbst einen marckt oder palast zu Irem spielen springen, agiren vnd anderem Wesen aufzuschlagen. Nu wollen E. F. G. als ei Christlicher Regent selbst erkennen, wie vnchristlich vnd ergerlich an sich selbe wie verkleinerlich vnd hochverdencklich E. F. G. als einem Evangelischen Fürsten wie schimpfflich vnd schmehlich vnserem H. predigampt, wie nachteilich vnd gefährlich vnserer reinen Religion diß sein werde, das dieselbe E. F. G. auslendisch Diener, in dem Haus Gottes, welches ein Bethaus ist, Ire possen, steckerey, tantz lieder vnd fantasey vorhaben vnd treiben, vnd also ein Spielhaus, ein Tantzplat

ein Possenkram vnd Narrenmarckt davon machen, Sie selber auch nicht vnseres glaubens, sondern vnserer Religion feind sindt, auch vber das allerlei hochergerliche vnd vnchristliche thorheit vnd leichtfertigkeit, wie ich glaubwürdig berichtet werde, mit unterzumengen pflegen sollen. Welches denn mir, als E. F. G. wiewol unwirdigen Prediger vnd Seelsorgern keines wegs zu gestatten oder zu verschweigen gebüren will, soll ich anderst meines Ampts vnd Gewissens geruchen, Kan auch mit bestendigem grund Göttlichs Worts beweisen, daß solches durchaus Sünd und Vnrecht, man mög vnd woll es beschönen oder entschuldigen, so gut man jmmer kan; vnd sindt dergleichen hendel von Gott jederzeit gehasset vnd gestraffet worden.

Gelanget demnach an E. F. G. mein vnderthenig demütig bitten, sie wollen Ires Fürstlichen Ampts und Hoheit jnngedenck, Gottes Ehr vnd kirch von solcher vnchristlichen profanation vinticieren vnd retten, den Comedianten mit ernst befehlen vnd gebieten, das sie die Kirchen vnd Gottesheuser mit Irem wesen ungeschendet vnd unverspottet lassen, vnd den Spielplatz wiederumb aus der kirchen schaffen, So wol auch zu jeder Zeit, wann sie an denen Orten da sie hingehören, agiren, springen vnd musiciren wollen, alles Vnzüchtiges leichtfertiges ergerliches thun vnterlassen, damitt nicht wir prediger ein ernstlicher vnd scharffer aufsicht vnd reformation mit Inen vnd vnsern Zuhörern vorzunehmen verursacht werden, oder Gottes schwere straff vnd rach gewertig sein müssen. E. F. G. sampt dero Hertzliebsten Gemahlin, meiner gnedigen Fürstin vnd Frawen, den gnedigen Gott zu vätterlichem Schutz vnd Schirm, denselben aber mich zu gnaden underthenig empfehlend. Datum Lötz, den 26. Augusti Anno 1606. E. F. G. vnderthenig Diener am Wort Gottes, Gregorius Hagius.

Dem Durchleuchtigen Hochgebornen Fürsten vnd Herrn, Herrn Philippo Julio, Hertzogen zu Stettin Pommern, der Cassuben vnd Wenden, Fürsten zu Rügen, Grafen zu Gützkow meinem gnedigen Fürsten vnd Herrn zu E. F. G. selbst eigen henden.»

Der Passus «die von E. F. G. bestellte Comedianten» zu Eingang des Schreibens könnte vielleicht dafür sprechen, daß der Herzog dieselben aus seiner Initiative habe kommen lassen, sodaß sie also nicht blos zufällig nach Wolgast gekommen wären; doch ist diese Annahme keine zwingende. Auch Wedel in seinem Hausbuche sagt nur, daß er sie «angenommen» habe.

Hagius wandte sich aber nicht nur an den Herzog, sondern auch an die Herzogin-Mutter, an die das zweite Schreiben vom 26. August gerichtet ist. An sie hatte er schon am 25., aber ohne Erfolg, geschrieben, wie aus dem folgenden Briefe ersichtlich wird. Das Schreiben vom 25. ist verloren. Das zweite Schriftstück vom 26. lautet nun (königliches Staatsarchiv zu Stettin, Wolg. Archiv: Titel 63, No. 49):

«Durchleuchtige Hochgeborene Fürstin, Gnedige Fraw, ob ich wohl mit meiner gesterigen erinnerung vnd bitt bey E. F. G. leider nichts geschaffet, so mus ich doch zum vberflus, E. F. G. vnd mir selbsten zum beßten, noch einmal bey E. F. G. anhalten. Dieselbe wollen es, bitt Ich vnterthenig, in gnaden aufnemen, wie es von mir aus getreüem Christlichen vnd sorgfeltigen herzen gemeinet

ist. Vnd bezeüg ich demnach vor Gott, vor den H. Engeln vnd vor E. F. G. das Ich nach genugsamer Erwegung vnd wolbedacht in meinem gewißen noch nicht anderst befinden kann, denn das es Sünd vnd Vnrecht, daß E. F. G. gewesene Schloßkirchen vnd Gottes Haus izund zu einem Spielhaus gemachet, vnd daselbsten ein verfluchter Spielmarckt oder Wechselkram aufgeschlagen wirdt, da die Calvinischen vnd Bebstischen Auslender die tauben Irer Fantasey vnd Comedien feyl bieten vnd verkauffen, vnd die vntüchtige verbottene müntz Irer possen, steckerey, lieder, tantz vnd gaukeley (. vmb die es eigentlich zu thun ist.) mit heiligen Historien vom Isaac vnd anderen auswexeln vnd durchstecken, vnd alß Gottes nam vnd wort zum Schanddeckel Irer leichtfertigkeit vnd thorheit (. die sie ex professo treiben . ) verkehren vnd mißbrauchen wollen. Was nu solches Gott dem Herrn gefallen könne vnd werde, vnd wie wir es vor Gott vnd seiner werten Christenheit verantworten wollen, das mögen E. F. G. bey sich selbst erwegen vnd wol bedenken. Der Sohn Gottes hat nicht leiden wollen, das man aus seinem haus vnd Tempel ein kaufhaus machte, wie ausdrücklich steht Johannis am 2. Cap. darinn sie doch nur verkaufften vnd kaufften solch Ding, das zum Gottesdienst von nöten war. Viel weniger wirdt Im diß gefallen, das man aus seinem haus ein Spiel- vnd Springhaus machen will. Christus hat nicht gestattet, das man ettwas irdisches geräthe durch den tempel nur tragen möchte, wie wir lesen Marci am 11. Viel vbeler wirdt er zufrieden sein, das man im Tempel selbsten weltlich vnd vngöttlich Ding, zu kürtzweil vnd wollust angerichtet, fürhaben vnd vben soll. David hat vns gelehrt im 26. vnd 122. Psalm, das vnsre kirch ein Haus deß Herrn, vnd wie es Christus nennt, ein Bethaus sein soll, da Gottes ehr wohnet, da die F. Stamm deß Hauses Pommern zusammen kommen solln, zu predigen dem Volck Gottes, zu dancken dem namen des Herrn. Vnd hat Gott in seinem Wort offt bedinget, das man nicht nach menschlichem Dünkel Gottesdienst anrichten vnd treiben soll, sondern mit predigen durch seine ordentliche Diener solches in der kirchen bestellen soll. So wirdt es hergegen müßen Vnrecht sein, das wir izt auf neüe manier durch auslendische Comedien vnd Calvinische Spieler vnd Tentzer, Gottes Wort vnd Historien d. H. Schrifft vns in der kirchen wollen lassen vorpredigen, zugeschweigen, was sonst zu Vnehr des namens vnd hauses Gottes, zu Spott vnd Schmach vnsrer reinen Religion vnd predigtampts für thorheit vnd ergernis mitt zuschlagen wirdt. Der Prophet Daniel, vnd nach Im der Herr Christus selber haben geweissagt, das in diesen letzten zeiten Greüel der Verwüstung an der Heiligenstett werden stehen, dadurch Gott zu Zorn gereitzet, die stett vnd das Heiligthumb werd verstören lassen, oder mit seinem jüngsten Gericht gar drein schlagen, darumb kein zweifel, das diese Spielhendel bey den flügeln vnseres gewesenen Predigstuels vnd Altars zu treiben, vor Gottes augen auch ein stück solches greüels sein werde. Dem propheten Ezechiel (. in seinem 8. cap.) zeiget Gott in einem gesicht dergleichen vnwesen, so zu Jerusalem im Tempel geschach, er drott aber sehr hefftig, wie er solches strafen woll, als daselbst zu lesen ist. Da Nadab vnd Abiu, die doch Priester waren, nur frembd feüer ins Heiligthumb brachten, wurden sie plötzlich von Gott mit feüer verderbet, wie wir lesen Levitici 10. Viel weniger wirdt er das Vngerochen laßen, wenn frembde, vngeistliche vnd zum teil hochergerliche Händel in seiner kirch angestellet werden. Der könig Belsatzer wurde von Gott eilend getötet, da er nur die güldene Gefäs aus dem Tempel zu seinem pancket brauchte, Danielis am 5. cap., Gewislich zürnt er noch so sehr, wo man den Tempel selbst zu steckerey vnd fleischlichen wollüsten mißbrauchet.

Diß wolle E. F. G., bitt ich vmb Gottes willen, in Gottesfurcht erwegen, vnd das angefangene vnzimbliche werck abschaffen vnd aufheben. Wie wir denn nicht zweifeln, E. F. G. werden durch hilff deß H. Geistes es nunmehr selbst erkennen, das es keines wegs kan verstattet oder entschuldiget werden.

E. F. G. wollen bedenken was S. Paulus sagt, Irret nicht, Gott leßt sich nicht spotten, Auch lasset vns Christum nicht versuchen, wie etliche von jenen In versuchten etc.

Welches E. F. G. Ich aus schuldiger pflicht vnd tragendem Ampt zur vnderthenigen, treuhertzigen vnd notwendigen erinnerung nochmalen hab vermelden wollen vnd müssen, dern E. F. G. in gnaden statt vnd raum geben wolle. Sollte aber vber verhoffen ein anderes geschehen, so will ich vor Gott vnd Menschen entschuldiget sein, Gott würde es aber gewislich rechen vnd straffen. Derselbe bewar E. F. G. vnd dero gantze Fl. Freündschafft, die heüt zusammenkommen werden, für sünden vnd allem vbel leibes vnd der seelen. Amen.

Datum Lötz, Dienstag den 26. Augusti Anno 1606.

E. F. G. Vndertheniger Diener vnd vnwirdiger Seelsorger

Gregorius Hagius.»

Bei Hofe hatte man sich also, wie aus diesem und dem folgenden Schreiben ersichtlich, damit zu rechtfertigen gesucht, daß «nichts als eine Geistliche Comoedi aus der H. Schrifft» aufgeführt werden solle, was doch unmöglich der Heiligkeit des Orts Abbruch thun könne. Aber es half alles nichts, Hagius ließ nicht nach. Am 27. verfaßte er drei Schreiben, die uns nicht mehr erhalten sind, und am 28. endlich das folgende und letzte an die herzoglichen Räte, welches zugleich das ausführlichste und für uns interessanteste ist (königliches Staatsarchiv zu Stettin, Wolg. Archiv: Titel 63, No. 49). Es lautet:

«Gestrenge, Edle, Ehrenveste, grosgünstige liebe Herren vnd freünd, Neben wündschung aller glücklichen wolfart leibes vnd der seelen, sampt entbietung meiner gefließenen Dienst, verhalts EE. Gstrg. ich nicht, das ich mit der weitlaüfftigen erklerung unserer gn. Fürstin vnd Frauen (.welche E. Gstrg. mir gestern schrifftlich angezeigt.) keineswegs content vnd friedlich sein kan, so lang ich noch nicht sehe vnd höre, das I. F. G. Gott die ehr geben, vnd den aufgeschlagenen Spielkram aus der kirchen wiederumb wegschaffen. Denn ich nochmals hiemitt öffentlich vnd entlich bezeüge vnd protestiere, das ich keineswegs (. so viel mir zwar mit bitten, ermahnen, warnen vnd straffen zu wehren gebürt vnd müglich ist.) gestatten kan noch will, das die frembde Comedianten das geringste Irer hendel, es sei gut oder bös, in vnserm Bet- vnd Gotteshaus alhie zu Hof vornehmen oder verrichten solln. Aus diesen Vrsachen:

1. Weil ich von Irer religion vnd Glaubens Bekentnüs nichts weis vnd erfahrn kan, was gelegenheit es mit demselben hab, sondern aus Kuntschafft Irer landesart, daher sie sich nennen, anderst nicht gedenken kann, als das sie Bebstisch, Calvinisch vnd Zwinglisch sindt,

2. Weil Ire Comedien in vnbekannter sprach geschrieben sindt und agirt werden, das man nicht weis, wer der Meister vnd Dichter derselben, was darinnen neben den Historien selbsten tractirt vnd eingebracht wirdt, ob es

Gottes Wort, dem Christlichen Glauben, vnserer reinen Evangelischen Religion, der gottesfurcht, zucht vnd erbarkeit gemes sey oder nicht.

3. Weil sie bey solchen iren comedien ander weltlich, zum teil auch leichtfertig wesen mitt treiben vnd vndermengen, als weltliche gesang vnd music, amatorische lieder, tentz, springen, stecken vnd andere thorheit, vnd eben dieses quasi anima et medulla Irer comedien vnd spielwercks sein mus.

4. Weil ich glaubwirdig berichtet werde, (.denn ich es, Gotlob selber nicht gesehen.) das man aus Iren bißhero gehaltenen spielen soviel hat sehen vnd vernehmen können, das sie bißweilen allerlei unzüchtige, ergerliche vnd ganz vnchristliche Ding vorgebracht haben, daraus man abnehmen vnd urteilen mus, das sie, wo nicht alle, doch zum teil der Zucht vnd erbarkeit vergessen, weder vor Gott noch menschen sich scheüen oder schemen, sondern wo mans Inen gönnt vnd zuleßt, allerlei schand vnd vntugend zu treiben oder andern zu weisen, sich dürffen gelüsten lassen.

Nun gebe ich nicht allein EE. GGstrg., sondern auch II. FF. GG. unserer gnedigen Herrschafften allerseits, ja allen frommen Christen vnd politicis diß zu erkennen, Ob ich ohne höchste verletzung, deß Namens, des hauses, der Diener vnd der Ehren Gottes, sowoll auch ohne vnträgliche beschwerung meines Gewissens gestatten vnd zulassen könn vnd müß, das an dem ort, do wir von Gott beruffene prediger Gottes reines Wort vnd wahrheit, neben rechtem gebrauch der H. Sacrament, lehren, bekennen vnd verteidigen, vnd do wir alle rotten vnd secten, mit Iren meistern, sectirern vnd falschen Glaubensgenossen, aus H. Schrifft straffen, richten vnd verdammen, von solchen sectirischem vnd vnserer Religion, Bekenntnüs und Sacramenten widerwertigem vnd feindlich widersprechendem Gesindlein, sollen publica exercitia Irer hendel, sie seyen gleich gut oder bös, aus Gott oder aus dem Teuffel, angestellet vnd verrichtet werden? welches doch an Ime selber anders vnd bessers nichts sein kan, als wenn der Teufel selber in vnserer kirchen predigte vnd Sacrament reichte. Item, ob ich, als obgesezt, leiden vnd gestatten könne, das unbekanntes, vnsern Glaubensgenossen vnverstendtliches vnd mit frembder Sprach verdecktes wesen, in der kirchen soll tractirt vnd verhandelt werden, weil es uns wegen der unbekannten autorn vnd actorn billich verdechtig ist, vnd wir wol in Deütscher vnd Lateinischer sprach, mit mehrerem rhum vnd beßerung der spectatorn was gutes vnd nützliches vortragen könnten, wenn es von nöten wer? Zu geschweigen izund, das durch tentz, lufftsprüng, steckerey vnd gauckeley, Ire weltliche vnd zu fleischlicher wollust angerichte Music, wenn es in der kirchen getrieben wirdt, das heilige Bet- vnd Gotteshaus (.dorinn Gott solche narreteyding, thorheit vnd sünden in seinem Wort allen Christen verbieten, straffen, vnd seinen Zorn dawider dräuen leßt.) zu einem vngöttlichen Spiel-, Tantz- vnd Narrenhaus gemacht wirdt. wie ich solches vorgestern auch nach der lenge vnd in der eil zur genüge, schrifftlich aus Gotteswort erwiesen hab, das es Gott dem Herrn zum höchsten mißfalle, vnd so war Er Gott, vnd sein Wort war ist, gewislich rechen vnd straffen würde. Zugeschweigen auch, das Christliche Herrschafften solch Schwermerisch vnd zum teil Epicurisch gottlos gesinde, welches sünd vnd schand entweder selbst treiben, oder andern mit Irem wesen lehren darff, nicht an Ire Höf vnd Dienst, viel weniger an Ire seitten vnd tisch, am aller wenigsten aber in Ire Kirchen vnd Gotteshäuser gestatten oder an denselben dulden, sondern mit hunden vnd henckern aus dem land jagen sollten, damitt nicht durch

Sie vnsere religion verspottet, vnser Predigtampt verhönet, vnsere kirchen geschendet, die Fl. Höf vnd herrschafften selbsten verunehret, unschuldige Herzen geergert vnd verführt, endlich auch land vnd leüt durch Sie, oder vmb Iret willen durch Gottes Zorn verderbet vnd verwüstet würden.

Das aber noch allweg eingewendet wirdt, es soll nichts als eine Geistliche Comoedi aus der H. Schrift Inen in der kirchen zu halten vergönnet vnd dabei präcaviret werden, das alles springen, tantzen vnd andere weltliche hendel nachbleiben mögen, Hilfft solches zu entschuldigung deß bösen vnd unchristlichen werckes gantz vnd gar nichts, sondern es machts zum teil nur erger vnd schlimmer. Denn eben darumb, weil die Actorn Calvinisch oder Bäbstisch, vnd also Corruptores oder Verfelscher der Schrifft, oder ja solcher leüt jünger vnd nachfolger, vnserer Religion aber feind vnd widersprecher sindt, so sollen wir Irer vermeinten geistlichen hendel, sie predigens, oder singens oder spielens vns für, durchaus müssig gehen, vnd vielmehr es dafür halten, das wir durch anhörung oder schauung der Zwinglianer vnd Papisten action, bevorab, wenn sie in vnserer Kirchen zu halten verstattet wirdt, vns Ires Antichristlichen vnd Sacramentirischen falschen glaubens, wo nicht teilhafftig, doch verdechtig machen, das wir In heimblich approbiren, sie darinnen stercken vnd Inen heücheln, welches aber vnchristlich vnd hochverweißlich ist. Wie denn nicht weniger an Christen auch streflich vnd ergerlich diß ist, wenn sie heilige Historien von vnheiligen leüten hörn vnd lernen wollen, dern profession, kunst vnd eigentlich jntent ist, das sie wollust, kürtzweil, gute possen vnd schwenck machen mögen, vnd also Gottes wort vnd Heilige Sachen nur zum protest oder Deckel Ires principal werckes schmehlich mißbrauchen, damitt sie von christlichen Regenten vnd getreüen predigern desto leichter aufgenommen vnd geduldet werden, vnd denn zugleich auch mit dem guten Schatz Göttliches Wortes den vnflat Irer narrheit durchtreiben vnd verkauffen mögen. Das aber I. F. G. vnsere gn. F. v. Frau, mit präcaviren vnd anordnen vermeint der Sach zu helffen (.wie ich deßfals in I. F. G. keinen Zweifel setze.) kan es doch in diesem fall auch nicht bestand haben. Denn es werde präcaviret vnd angeordnet, was vnd wie es woll, so traue ich doch den Comoedianten nicht zu, das sie es halten werden, oder auch halten können, wollen sie anderst Ire Comoedien, vnd auf Ire art oder weis agirn vnd spieln.

Weil aber I. F. G. sonderlich nur den schimpff fürchten, den sie davon bekommen würden, wenn sie den von den Comoedianten in Gottes Haus aufgesetzten kram vnd pallast sollten wiederumb abbrechen vnd aufheben lassen, wollen E. Gstrg. bitt ich dienstlich vnd fleissig, I. F. G. in vnderthenigkeit deß erinnern, das I. F. G. vielmehr durch aufbauung desselben, nicht allein Gott im himmel, irer Kirchen vnd vns predigern, sondern auch Sich selbsten den grössten schimpff verursacht, welcher noch soviel desto grösster erst werden kan, wenn man im gantzen land davon sagen wirdt, das sie solchen leüten, wie oben im anfang vermeldet ist, daselbst zu agirn verstattet, vnd Inen mehr vnd lieber, als den predigern willfahret oder nachgegeben, ja des predigampts bitt vnd abmahnen (.welches ngks im anfang des bauens dazu kommen, vnd erhebliche wichtige vrsachen gehabt.) gentzlich verachtet vnd verschmehet haben. Hat nu Gott vnd seine kirch den schimpff tragen müssen, das die prediger mußten von aussen zusehen, wie die Tantzer vnd Springer, neben dem Altar vnd predigstuel, Iren Narrenmarckt vnd Comoedistuel setzten, So mögen nu I. F. G. Ir selbsten vielmehr für eine Ehr halten, davon sie auch rhum bey menniglich haben werden, wenn man deroselben

wird nachsagen können, das sie von den Comedianten (.die zur Kirchen mehr lust gehabt, als an andern ort.) vbereilet, hernach do es I. F. G. besser bedacht, vnd von dem predigampt (.ob es schon durch geringe leüt geschehen.) eines andern erinnert worden (.welches sich I. F. G. gar nicht zum schimpff zuziehen dürffen.) aus erheblichen vrsachen, die droben im anfang vermeldet sindt, alles geendert vnd gar vnterlaßen haben.

Demnach grosgünstige liebe Herrn, so will EE. GGstrg., so woll auch durch eure personen I. F. G. selbsten, Ich nochmals vnderthenig vnd dienstlich erinnert vnd gebeten haben, Sie wolln diß mein instendig anhalten vmb abschaffung des gemachten pallastes, in vngutem nicht vermercken, auch mir das Zutrauen, das ich aus keiner verwegenheit oder vermessenheit, viel weniger aus trutz vnd hochmut gegen meine gnedige Herrschafft vnd die Fl. Rhät (.davor mich Gott behüten woll.) sondern einig vnd allein, vmb Gottes ehr, I. F. G. eigenen glimpfes, vnd des predigamptes, wie auch vnserer Evangelischen Religion verteidigung willen, wider dahero künfftig entstehenden Vnrhat vnd Vnheil, auch wieder der Comedianten eigene verspottung, die sie uns gewis dafür bezaln würden, solches thue vnd treibe. wie mir auch nicht zweifele, das E. GGstrg. in Iren gewissen diß mein bitten vnd warnen für billich, nützlich vnd nötig erkennen vnd halten werden. vnd wollen demnach EE. GGstrg., bitt ich fleißig vnd dienstlich, mir die hand bieten, vnd mit getreüem Rhat I. F. G. helffen bewegen, das sie meinem Christlichen begern vnd suchen statt vnd raum geben mögen.

Sollt aber vber all mein bitten, warnen vnd hoffen, das vnleidliche vorhaben der Comedianten seinen fortgang haben müssen, so wollen EE. GGstrg. I. F. G. zu gemüt führn, was für vnrhat daraus entstehen würde, das nemlich die Kirch durch Calvinischer vnd Bebstischer Agenten vnchristlich wesen profaniret, hernach nicht so schlecht vnd ohn bedencken flugks wiederumb für ein Gotteshaus könnt gehalten vnd gebraucht werden, zu dem gewislich Gott der Herr vber I. F. G. aufs neü hefftig erzürnet werden (.der aber dieselbe mit Gnaden ansehen, vnd für allem übel behüten wolle.) vnd der größte schimpff vns prediger treffen würde, das wir solches hetten geschen lassen, vnd nu mit Singern vnd Springern, mit Spielern vnd Tentzern in einer Werckstatt vnd gemeinem Haus, vnsere geschefft vnd Gottesdienst, wir Christo, vnd Sie ins Teüfels Namen dem Belial, verrichten müßten, So doch wir Christen keine gemeinschafft der Teüfel haben solln, noch der Tempel Gottes teil vnd gleichheit mit deß Belials Kirch haben kan, wie S. Paulus lehrt 1. Corinth. 10. 2. Corinth. 6. —

Will also hiemitt Gott vnd Menschen angeruffen haben, das sie zeügen seien, zwischen EE. GGstrg. sampt vnserer gnedigen herrschafft, vnd mir, das ich desfalls nach meinem geringen vermögen für Gottes ehr vnd Haus gethan hab, was mir möglich gewesen, Gott sey auch zeüg, vnd gebe augenscheinliche zeichen zwischen den Comedianten vnd mir (.wofern sie ettwas in der Kirchen vorzuhaben noch tentirn werden.) ob er mit Ihnen oder mit mir sey, auf das sein nam geheiliget vnd gepreiset werde. Ich bezeuge auch vnd bitte schliesslich EE. GGstrg. abermalen, Sie wolln diß mein siebendes, vnd (.hoffentlich.) vber diesem wesen letztes gethanes schreiben, nicht verscheuchen oder beylegen, sondern I. F. G. (.wo sie noch sollten, alß gestern, der meinung sein vnd bleiben wollten.) meine entliche bitt vnd meinung erfaren vnd entdecken, das beßte zur sachen helffen, vnd dafür ehr vnd segen von dem lieben Gott gewertig sein. Wie ich denn zum

vberflus diß auch mit bedinget haben will, daß Ich in allen meinen schreiben, so dieser sach halben geschehen, weder vnserer gnedigen Herrschafft, noch jemands anderß, auch so vnter den Comoedianten vnd Spielern selbst ettliche sindt, die vnserer Religion von hertzen zugethan, vnd an der andern Sünden vnd vntugend nicht gefallen vnd gemeinschafft haben, sondern ehr vnd zucht in Gottesfurcht lieben vnd beweisen, an Ihren Ehren, wirden vnd gutem namen, einigen buchstaben nicht zu nachteil vnd verkleinerung, sondern wider das werck selbsten, vnd sonderlich derer gesellen frevel, so unserer Religion feind, vnd die Kirchen zu profaniren sich gelüsten lassen, dasselbe abzuwenden vnd zu hinderziehen geschrieben hab. Thue hiemitt EE. GGstrg. in Gottes gnedigen schutz und schirm, vnd denselben mich zu günstiger beförderung vnd vertrettung dienstlich befohlen.

Datum Lötz, den 28. Augusti Anno 1606.

EE. GGstrg. Diener

M. Gregorius Hagius Hofprediger zu Wolgast.

Den Gestrengen, Edlen vnd Ehrenvesten Erasmo Cüssowen, Fl. wolgastischen Cantzler, vnd Claus Horn, Fl. Lötzischen Hofmeistern vnd Rhaten meinen grosgünstigen Herrn vnd freunden.»

Was für uns in diesem letzten Schreiben des Hofpredigers am wichtigsten ist, ist der wiederholte unzweideutige Hinweis darauf, daß die Engländer sich bei ihren Vorführungen ihrer Muttersprache bedienten, obwohl diese von ihrem festländischen Publikum, auch von den Gebildeten darunter, wie wir z. B. an Hagius sehen, wenig oder wohl garnicht verstanden wurde. Darum knüpft Hagius an diesen Punkt auch sein Hauptbedenken an.

Die Korrespondenz des Magisters Hagius ist nun für lange Zeit unsere letzte Nachricht über den Aufenthalt englischer Komödianten am Wolgaster Hofe. Sei es nun, daß Herzog Philipp Julius durch die Lötzer Angelegenheit die Lust verlor, die vielfach Anstoß erregenden Fremden noch weiterhin in seinem Dienst zu behalten, sei es, daß sie von selbst abzogen, wir hören jedenfalls erst wieder im Jahre 1623 von englischen Künstlern im Dienste des Herzogs.

Philipp Julius' Interesse an dramatischen Darstellungen blieb aber auch in der Zwischenzeit von 1606 bis 1623 rege. Dies bezeugt eine Petition aus dem Jahre 1619, in der die Studenten der Greifswalder Universität, mit Berufung auf ein gegebenes Versprechen, den Herzog um Unterstützung bei der Inscenierung einer Tragödie bitten. Wir geben das Dokument hier wieder. (Königliches Staatsarchiv zu Stettin, Wolg. Archiv: Titel 32, No. 211.)

»Durchlauchtiger Hochgeborner Fürst, gnediger Herr unsere untterthenige Dienste, nebenst schuldiger Pflicht undt Dankbarkeitt sein E. F. G. jeder zeitt bevor, haben wir untterthenigst vernohmen, daß E. F. G. die Tragoetiam, so wir alhier zum Greifswalde in E. F. G. Universitet, zu agiren in willenß, nicht allein gnediglich beliebet, sondern auch zu derselben Exhibition ettlichen bedürftigen

Habitum, in gnade verliehen, ja noch über dies alles (welches wir jeder Zeitt mit unserm Gebett zu Gott zu verschulden anerböttig sein) verlautten und gnediglich vernehmen lassen, daß so wir etwas von fewer wergk zur vorgedachten Tragoetien bedürfftig ihre F. G. Büchsmeister zur Verrichtung desselben in Gnaden verleihen wolle, dieweil nun E. F. G. derselben Büchsmeister in Gnaden bereits das Werk anzuordnen befohlen, und denselbigen allerhand notwendige Sachen undt Materien, so alhier nicht zu bekommen, bey E. F. G. aber gott lob überflüßig vorhanden, noch hoch benötiget, so ist unser unttertheniges und dienstvleissiges bitten E. F. G. unser gnediger Fürst undt Herr sein undt bleiben, die vorgenohmene Tragoetiam vortsetzen, die nodtwendige Materien, so E. F. G. Büchsmeister bedürfftig aus E. F. G. Zeughauß in Gnaden folgen, undt also E. F. G. Universitet und unserm Exercitio geruhen, auch wan E. F. G. derselben Exhibition beywohnen, den Tag unß anmelden laßen wollen, daran wirt E. F. G. was zur beförderung der künste anlanget in gnaden verrichten, und wir seins umb E. F. G. in Untterthänigkeit zuverschulden jederzeitt schuldig,

Datum Greifswald den 6. July Anno 1619.

E. F. G. gehorsamer

Actor M. Christian Alexander et omnium facultatum stutiosi ibitem.»

Philipp Julius scheint also auf seiner Universität die Pflege der dramatischen Kunst bereitwilligst unterstützt zu haben. Aber nicht nur die Universität führte theatralische Darstellungen auf, auch die Schulen beteiligten sich daran. Dafür spricht das folgende, leider weder datierte noch lokalisierte Schreiben, das sich in den Akten gleich hinter der Petition der Studenten vorfand. (Königliches Staatsarchiv zu Stettin, Wolg. Archiv: Titel 32, No. 211.)

«Durchleuchtiger Hochgebohrner Gnediger Fürst und Herr, E. F. G. sein meine underthenige gehorsahme Dienste jederzeit bevor. Gnediger Fürst und Herr, es wirtt sich verhoffentlich E. F. G. gnedigst erinnern, welcher Gestalt ich deroselben, auch Ih. F. G. Hochgeliepten F. Gemahlinnen zur Ehrn und gnedigen Wollgefallen, eine, wiewoll schlecht geringe Comediam und Schull action angestellet und im abgewichenen Jahre exhibieret. Wan aber bei exhibition derselben, ich mein geringes jährliches Salarium und besoldung mehrenteils spendieret und außgegeben und dahero mitt kleidung izt fast übell verwahret, alß gelanget hiemitt an E. F. G. mein undertheniges suchen und pitten, dieselbe wolle auß angebohrner Fl. liberalitet mich mitt einem geringen kleide gnedigst verehren. Solches mitt meinem andechtigen gebete, auch undertheniger bereitwilligkeit umb E. F. G., deren ich zum frewdenreichen Newen Jahre Gottes Segen an leib und gesundheit will gewünschet haben, zu verdienen, bin ich schuldig und willig E. F. G. undertheniger Gehorsamer

Christophorus Caden

Cantor.»

Wir kommen nunmehr zu den Nachrichten über einen zweiten Aufenthalt englischer Künstler am Wolgaster Hofe, und zwar hören wir diesmal ausschließlich von Musikanten. Die darauf bezüglichen Akten stammen aus den Jahren 1623 und 1624. Wir haben im

ganzen drei Schriftstücke, eines von 1623 und zwei von 1624. Es sind dies Bittschriften an den Herzog, von vier Bittstellern verfaßt, von denen der eine zweimal erscheint. Aus der ersten Petition vom 30. August 1623 geht hervor, daß die Bittsteller schon ein Jahr im Dienste des Herzogs sind; wir können demnach das Wiederauftauchen englischer Künstler in Wolgast bis aufs Jahr 1622 zurückführen. Das erste Schriftstück ist die Bitte dreier englischer Musiker um ihren Abschied, da sie nach England zurückzukehren wünschen und die Zeit ihrer Bestallung abgelaufen ist. Sie lautet wie folgt (königliches Staatsarchiv zu Stettin, Wolg. Archiv: Titel 32, No. 213):

«Der Musicanten Supplication. Durchleuchtig Hochgeboren Hochwürdiger Fürst gnediger Herr, E. F. G. erinnern sich gnedig was maßen dieselbe uns hiebevohr auff ein Jahr in bestallung genommen, wir auch in unterthenigkeit mit unser Music dermaßen auffgewartet, das verhoffentlich E. F. G. in gnaden mit uns content sein werden, Weil denn nunmehr solch Jahr vorfloßen, und wir aus bewegenden ursachen uns wiederumb in Engellandt zu begeben entschloßen, solches aber für angehender winterzeit geschehen muß, alß gelangt an E. F. G. unser underdehniges bitten, dieselbe geruhen gnedig, undt uns in gnaden dimittiren, undt gnedigen abscheidt erteilen wolle, daßelbe sein umb E. F. G. wir mit underthenigen Diensten zuverschulden, erbietens,

Datum Wolgast, 30. August 1623 E. F. G. underthenige gehorsame Diener

Richard Jones,
Johan Kostreßen,
Robert Dulandt.»

Das zweite Aktenstück ist datiert vom 28. Mai 1624. Wir geben es hier ebenfalls wieder. (Königliches Staatsarchiv zu Stettin, Wolg. Archiv: Titel 32, No. 213.)

«Durchleuchtiger Hochgeborner Hochwürdiger Fürst gnediger Herr, E. F. G. sein meine underthenige Dienste zuvorehe bereit, undt erinnern dieselben sich gnedigk, daß mir sowoll allß anderen E. F. G. Musicanten, auffs Jhar zwey kleider deputieret undt gnedigst versprochen,

wan ich nun erfahren, daß meine Mittgesellen alle miteinander ihre Sommer kleidung bekommen, meiner aber itzo damitt vergeßen, allß ist und gelangt ahn E. F. G. mein undertheniges undt hochfleißiges pitten, bei dero selben Landt Rentmeister die gnedige beschaffung thun wollen, daß mir die itzo mir noch restirende Sommerkleidung von ihm gefolgt werden müsse, bin solches umb E. F. G. mit meiner getrewen undt fleißigen aufwartung in gehorsam zu verschulden gewillet undt geneigt.

den 28. May Anno 1624.

E. F. G. Diener undt Musicant
Richard Farnaby.»

Es geht aus diesem Schreiben unzweifelhaft hervor, daß sich auch nach dem Abschiede der drei in dem vorhergehenden Schreiben

erwähnten Musiker noch eine ganze Anzahl derselben am Hofe des Herzogs aufhielt.

Im dritten und letzten Schriftstücke, vom 10. July 1624, taucht der an der Supplikation von 1623 beteiligte Richard Jones wiederum in Wolgast auf und bittet den Herzog, aus dessen Diensten er vor einem Jahre geschieden war, ihn doch wieder in seine Dienste nehmen zu wollen. Wahrscheinlich ist dieser Jones zwischen 1623 und 1624 in England gewesen, wo er in die Dienste eines hohen Adligen zu treten gehofft hatte, wie das folgende Schreiben besagt; da ihm diese Hoffnung aber fehlschlug, so kam er wieder nach Wolgast zurück, was gewiß ein Fingerzeig dafür ist, in welch gutem Rufe der dortige Hof bei den fahrenden Künstlern gestanden haben muß. Die Bittschrift lautet folgendermaßen (königliches Staatsarchiv zu Stettin, Wolg. Archiv: Titel 32, No. 213):

«Durchleuchtiger Hochgeborner Hochwürdiger Fürst gnediger Herr, E. F. G. ist wißens daß ich fürm Jhar von E. F. G. bin abgezogen, die Ursache aber worumb ist diese, daß Jürgen mein Landtman denn mich domahlen auß Engelandt geschrieben ich solte man meinen abscheidt von E. F. G. nehmen undt in Engelandt kommen, alda wolte mir der Printz so viele geben, daß ich die Zeit meines Lebens damit hin kommen konte,

welches ich nunmehr erfahren daß es alles erlogen dinck sey, als bin ich wieder ahnhero gekommen undt lenger bei E. F. G. Lust undt Liebe zu dienen habe. undt weil ich ein alter Man undt des Reisens möde bin, als ist undt gelangett ahn E. F. G. mein undertheniges undt hochfleißiges pitten, so E. F. G. meiner begehren, wieder in seinen Dienst nehmen, ich wil mich hinferner aller Treuw undt fleißes bei E. F. G. bezeigen, solches umb E. F. G. in aller underthenigkeit zu verschulden bin ich gewillet undt geneigt.

Datum den 10. July Anno 1624.

E. F. G. undertheniger undt gehorsamer

Richardt Jones
Engelender undt Musikant.»

Mit diesem Aktenstück schließen nun die Nachrichten über den Aufenthalt englischer Komödianten am Wolgaster Hofe ab, und wir hören nichts weiter über ihren späteren Verbleib. So gering aber auch die bisherige Ausbeute sein mag (es ist, wie eingangs erwähnt, eine eventuelle Vermehrung des Materials nicht ausgeschlossen), so wird uns dadurch doch, und das ist ja der eigentliche Zweck der ganzen Untersuchung, der unzweideutige Beweis geliefert, daß Komödianten englischer Nationalität, d. h. dramatische Darsteller, Musiker, Akrobaten, Tänzer u. dergl. auf ihren kontinentalen Wanderungen in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts auch in das

ntlegene Vorpommern gekommen sind und ihre Künste am Hofe es damals regierenden kunstliebenden Herzogs Philipp Julius ausgeübt haben; daß sie ferner nicht nur in Wolgast durchgezogen sind, ondern sich vielmehr längere Zeit daselbst aufgehalten haben; und ndlich, daß sie sich bei ihren Vorführungen der englischen Sprache edienten, wie die Schreiben des Hofpredigers bekunden. Wir haben hier also einen neuen Beweis, wie weit das englische Komödiantentum zur Zeit Shakespeares und weiter ins 17. Jahrhundert hinein auch auf kontinentalem Boden sich ausgebreitet und bethätigt hat.

---

# Grundsätze und Vorschläge zur Verbesserung des Schlegel'schen Shakespeare-Textes. I.

Von
**Hermann Conrad.**

---

Nachdem ich in meinem am 9. November 1901 in der National-Zeitung veröffentlichten Aufsatze «Der Streit um eine neue Shakspere-Übersetzung» zu der in den beiden letzten Generalversammlungen der Shakespeare-Gesellschaft erörterten Frage einer gründlichen Revision der Schlegel-Tieck'schen Übersetzung Stellung genommen hatte, wurde mir von dem Präsidenten der Gesellschaft, Herrn Dr. Oechelhäuser, unerwarteterweise der Antrag gemacht, eine solche Revision für die im Auftrage der Gesellschaft von ihm veranstaltete Volksausgabe zu übernehmen. Da nun die Verhandlungen hierüber im Sinne des Antrages zum Abschluß gediehen sind, scheint es mir im Interesse der Sache zu liegen, daß ich vor der engeren Shakespeare-Gemeinde die Grundsätze, nach denen ich den wichtigsten Teil meiner Aufgabe, die Revision des Schlegel'schen Textes, zu lösen gedenke, formuliere und mit einer Anzahl von Verbesserungs-Vorschlägen die Art ihrer Verwirklichung veranschauliche.

Der oberste Grundsatz, der auf der Thatsache beruht, daß die Schlegel'sche Übersetzung eine als Ganzes kaum zu übertreffende Meisterleistung ist, heißt: der Schlegel'sche Text muß, soweit es irgend möglich ist, erhalten bleiben. Da aber die einzelnen Dramen der Schlegel'schen Übersetzung nicht auf gleicher Stufe stehen, einerseits hinsichtlich ihrer technischen Vollendung, anderseits hinsichtlich ihrer Popularität beim deutschen Volke, so wird die Revision der einzelnen Dramen je nach ihrer Stellung in beiderlei Hinsicht mehr oder weniger freien Spielraum haben dürfen. In so klassischen Übersetzungen, wie die des «Hamlet», die sich außerdem die Liebe

ıres Volkes in einem Grade erworben haben, dass zahlreiche sprüche dem Schatz unserer geflügelten Worte einverleibt sind lange Stellen von den Gebildeten auswendig gewußt werden, d der Revisor über die Verbesserung wirklich sinnstörender Über-ungsfehler nicht weit hinausgehen dürfen. Größere Freiheit wird sich gestatten dürfen Dramen gegenüber, wie «Wie es euch ge-t», die, wenn auch vortrefflich übersetzt, weniger allgemein ge-en und selten aufgeführt werden. Den weitesten Spielraum aber d er haben in den zuletzt übersetzten Historien, welche, wie man iß, von Schlegel bereits im ersten Entwurf in die Druckerei ge-ickt wurden und im Vergleich mit jenen Meisterwerken allerdings ı Stempel einer gewissen Flüchtigkeit der Arbeit an der Stirn gen, zumal in solchen wie «Heinrich VI.», deren Bedeutung für ser deutsches Geistesleben relativ gering ist.

Ich würde zur Veranschaulichung dieser schwierigsten Art der vision einen Teil des letztgenannten Dramas gewählt haben, wenn nicht, wie durch metrische und Stil-Untersuchungen zu erweisen nur zum Teil von Shakespeare herrührte. Ich ziehe daher als Bei-el «König Johann» vor; betone aber nochmals, daß der Text auch ses Dramas, obgleich er unter einer Anzahl schwererer Versehen d ziemlich vielen kleinen Flüchtigkeiten leidet, dennoch unüber-ffen dasteht. Die anerkennenswerte selbständige Leistung Gilde-isters hat viele Verständnisfehler Schlegels verbessert, steht aber der dichterischen Kraft der Sprache und des Rhythmus ohne reifel unter jener.

### 1. König Johann.

Ich beginne mit dem schwersten Fehler, der unbedingt falschen iedergabe des Shakespeare'schen Wortes.

I, 1, 135.[1])

Eleonore fragt den Bastard, was er lieber sein möchte, ein recht-ißiger Erbe und kleiner Lehnsmann, wie sein Bruder, oder der eheliche Sohn des großen Löwenherz und

*Lord of thy presence, and no land beside?*

Schlegel übersetzt nicht recht verständlich:

Herr deines Adels, und kein Lehn dazu?

*Presence* heißt hier «Persönlichkeit»; also (mit Gildemeister)

Herr deiner selbst, und ohne Land dabei?

[1]) Die Stellenangaben nach der Globe Edition.

II, 1, 96.

König Philipp wirft Johann vor:

*That thou hast under-wrought his lawful king,*
*Cut off the sequence of posterity,*
*Out-faced infant state, and done a rape*
*Upon the maiden virtue of the crown.*

Schlegel übersetzt nicht fehlerfrei:

Daß seinen ächten König du verdrängt,
Zerstört die Reih' der Abstammung, gehöhnt
Des Staats Unmündigkeit, und an der Krone
Jungfräulich reiner Tugend Raub verübt.

*Infant state* heißt «unmündige Macht, die Macht eines Kindes, hier = Thronrecht», und *rape* muß in diesem Kontext «Notzucht» sein. Daher:

Die Erbfolg' abgeschnitten hast, verhöhnt
Des Kindes Thronrecht und Gewalt geübt
An seiner Krone jungfräulicher Tugend.

II, 1, 402.

*this peevish town* (die sich nicht ergeben will).

Schlegel:

Die lump'ge Stadt, für: die störr'ge Stadt.

II, 1, 569.

Im Monolog des Bastards am Schlusse des zweiten Akts wird der Eigennutz personifiziert als unehrlicher Makler:

*That broker, that still breaks the pate of faith,*
*That daily break-vow* (der tägliche Eidbrecher), *he that wins of all.*

Schlegel:

Der Alltagsmeineid, der um alle wirbt,
Um Kön'ge, Bettler etc.

Dafür:

Der alle Welt, meineid'ger Schuft, betrügt,
Die Kön'ge etc.

III, 3, 37.

Johann möchte Hubert die furchtbaren Gedanken, die er mit Bezug auf Arthur in sich wälzt, nicht bei hellem Tage mitteilen, sondern

*if the midnight bell*
*Did, with his iron tongue and brazen mouth,*
*Sound on into the drowsy race of night.*

Schlegel hat für diese Lesart der Folios S. Walkers *ear* (für *race*) und Theobalds *one* (für *on*) eingesetzt, obgleich es doch ganz ausgeschlossen ist, daß die Mitternachtsglocke Eins schlagen könnte; *sound on* heißt: weiter schlagen — die Mitternachtglocke schlägt lange fort. Er übersetzt:

Wenn die Glocke
Mit eh'rner Zunge späterschall'ndem Ruf
Eins tönte in der Nacht schlafselig Ohr.

Die «Mitternacht» hat Schlegel einfach fallen lassen und später zur Bezeichnung der nächtlichen Zeit ein nicht vorhandenes «späterschallend» eingesetzt unter Ausmerzung des stimmungsvollen *brazen* (*iron tongue* — *brazen mouth*). Mein Vorschlag ist:

Wenn die Glocke
Der Mitternacht mit ihrer Eisenzunge,
Mit ihren eh'rnen Lippen endlos hallte
Hinein in den verschlaf'nen Lauf der Nacht.

III, 4, 42.

Konstanze wünscht sich zur Beschwörung des Todes die Stimme des Donners, da er

*scorns a modern invocation.*
der gewöhnlichen Beschwörung lacht.

Schlegel:

einer Witib Anrufung verschmäht (?).

Schlegel kannte diese bei Shakespeare keineswegs seltene Bedeutung von *modern* nicht, was ihm nicht übelzunehmen ist, da auch der Engländer Heath die äußerst ungeschickte Lesart *mother* dafür einsetzte, die selbst von Knight gutgeheißen wurde. Aus der Mutter macht Schlegel eine Witwe.

III, 4, 44.

*Pandulpho:* Fürstin, ihr redet Tollheit und nicht Gram.
*Konstanze:* Du bist nicht fromm, daß du mich so belügst.

Diese Erwiderung ist offenbar sinnlos, da Pandulpho der Fürstin nicht bewußt etwas Falsches vorredet, sondern nur etwas ausspricht, was Konstanze für falsch hält. Bei Shakespeare sagt sie:

*Thou art not holy to belie me so.*

*Belie* heißt überhaupt nicht, auch heute nicht, «belügen» (*tell one lies*), sondern entweder «etwas Falsches behaupten über einen Gegenstand oder eine Person» (*tell lies concerning something* oder

*somebody*), (im letzteren Falle oft = «verleumden» oder «Lügen strafen»). Hier kommt nur die erstere Bedeutung in Frage; also:

Nicht heilig ist, wer solche Lügen spricht.

III, 4, 90.

Pandulpho sagt zu der jammernden Konstanze:

*You hold too heinous a respect of grief.*

Schlegel:

Ihr übertreibt des Grames Bitterkeit.

Das heißt also entweder: So bitter ist der Gram nicht, wie ihr ihn darstellt — das wäre Unsinn; oder: so bitter ist euer Gram nicht, wie ihr ihn spielt — das wäre roh. Und beides hat Shakespeare natürlich nicht gesagt, sondern:

Zu sündhaft hängt ihr eurem Schmerze nach.

(Genau: ihr habt eine moralisch zu verwerfliche Auffassung von eurem Kummer, oder: ihr legt darauf ein verwerfliches Gewicht.)

III, 4, 95.

Konstanze sagt von ihrem Gram, er fülle die Stelle ihres entfernten Sohnes Arthur aus:

*Puts on his pretty looks*

Schlegel:

Nimmt seine allerliebsten Blicke an.

Er hätte wissen können, daß der Plural häufig «Aussehen» heißt und hier jedenfalls nicht «Blicke» heißen kann. Vielmehr:

Erscheint mit seinem süßen Angesicht.

III, 4, 170.

Man muß es als Leichtfertigkeit bezeichnen, wenn Schlegel *breed* mit «brüten» (*brood*) übersetzt; das heißt es thatsächlich nie, die gewöhnlichste transitive Bedeutung ist «erzeugen», die intransitive «erzeugt werden, sich erzeugen». — Pandulpho macht dem Dauphin alle möglichen Hoffnungen, wenn er den Krieg gegen Johann wieder beginnen wolle; dann heißt es

*And, O, what better matter breeds for you*
*Than I have named!*

Schlegel:

Und oh, was brüten noch für bessre Dinge,
Als ich genannt!

Nun wird ja «brüten» allerdings in gewissen Wendungen für «sich erzeugen» gebraucht: Unheil brütet, ein Gewitter brütet am

Himmel, eine Krankheit brütet; niemals aber von guten Dingen: Glück brütet nicht. Mein Vorschlag ist:

Und oh, noch bessre Dinge winken euch.

IV, 2, 204.

Johann fragt Hubert:

*Why urgest thou so oft young Arthur's death?*

Schlegel:

Und rügst so oft des jungen Arthurs (?) Tod?

Hubert kann aber unmöglich den Tod Arthurs rügen, da er es übernommen hat, ihn zu ermorden; das heißt auch *urge* nicht, sondern hier, wie öfters bei Shakespeare, «erwähnen, sprechen von». Also:

Was rührst so oft du an jung Arthurs Tod?

V, 2, 58.

Louis empfiehlt dem unter Thränen des Bedauerns zu ihm übertretenden Salisbury, er möchte das Weinen Säuglingsaugen überlassen, welche den Riesen Welt nie in Wut gesehen haben,

*Nor met with fortune other than at feast,*
*Full warm of blood, of mirth, of gossiping.*

Schlegel (und Gildemeister ihm nach) übersetzt:

Noch anders als beim Fest das Glück getroffen,
Von Blut erhitzt, von Lust und Brüderschaft.

*Feast* mit «Fest» zu übersetzen liegt dem Deutschen sehr nahe; seine häufigste Bedeutung aber bei Shakespeare — und, ich glaube, überhaupt — ist «Festmahl». Die Übersetzung «Brüderschaft» ist offenbar von der Bedeutung «Gevatter», die das Substantiv *gossip* hat, hergeleitet. Also: Sie waren erhitzt von Brüderschaft? — Brüderschaftmachen oder brüderlichem Benehmen? — Beides kann aus *to gossip* nicht hergeleitet werden, welches heißt: «klatschen, schwatzen», und speziell von dem lauten, fröhlichen, rückhaltlosen Geschwätz beim Schmause oder Gelage gebraucht wird. Das ist zweifellos hier der Fall; also

Noch sonst das Glück getroffen als beim Schmaus,
Ganz warm von Blut, von Lust und Festeslärm.

V, 5, 20.

Louis entläßt seine Leute nach der Schlacht mit der Aufforderung:

*Well; keep good quarter and good care to-night.*

Schlegel:

Wohl, haltet gut Quartier zur Nacht und Wache!

Diese Übersetzung ist unmöglich, schon weil sie einen Sprachfehler («gut Wache») enthält; sie ist aber auch unrichtig. Die Truppen sollen «gutes Quartier» halten, während sie doch offenbar, von der Nacht überrascht, auf dem Schlachtfelde kampieren — und was soll überhaupt mit der seltsamen Wendung bezeichnet werden? Etwa, daß die Leute in ihren Quartieren einträchtiglich zusammenliegen sollen? Das kann aber auf diese Art unmöglich ausgedrückt werden: man kann doch nicht sagen: «haltet gutes Haus», wenn man meint: «haltet Frieden im Hause».

Error II, 1, 108 steht: *keep fair quarter with his bed*, und Othello II, 3, 180: *in quarter and in terms like bride and groom*; für beide Stellen giebt das Sh.-Lex. die heute veraltete Bedeutung *peace*, *concord*. So mußte *quarter* auch an dieser Stelle übersetzt werden. Der französische Feldherr ermahnt die Seinigen, keinen Lärm zu machen, sich nicht zu zanken, zu prügeln — eine Mahnung, welche die andere in sich schließt: haltet euch nüchtern, betrinkt euch nicht! — und das mit gutem Grunde: denn der Sieg ist nicht gesichert. Wie eben gemeldet worden ist, sind die englischen Großen, welche auf französischer Seite gekämpft haben, mit ihren Leuten zu Johann desertiert, und die erwarteten französischen Hilfstruppen sind auf den Goodwin Sands gescheitert. Also:

Wohl, haltet Ruh' zur Nacht und gute Wache!

Die folgenden Stellen enthalten zwar nicht eine an sich falsche, aber eine unzutreffende Übersetzung.

IV, 3, 55.

Vor der Leiche Arthurs sagt Pembroke, welcher einen Mord voraussetzt:

*All murthers past do stand excused in this:*
*And this, so sole and so unmatchable,*
*Shall give a holiness, a purity,*
*To the yet unbegotten sin of times;*
*And prove a deadly bloodshed but a jest,*
*Exampled by this heinous spectacle.*

Die letzten beiden Verse lauten in genauer Übersetzung: (Und dieser Mord, so einzig und unerreicht) wird ein tödliches Blutvergießen nur als Spaß erweisen durch das Beispiel, den Präcedenzfall seines — *his*, und nicht *this*, müßte es heißen bei dem Subjekt *this murther* — entsetzlichen Schauspiels. — Schlegel übersetzt:

Und dieser hier, so einzig, unerreichbar,[1])
Wird eine Heiligkeit und Reinheit leihn
Der neugebornen Sünde künft'ger Zeiten;
Ein tödlich Blutvergießen wird zum Scherz,
Hat es zum Vorbild dies verhaßte Schauspiel.

Das Wort «Vorbild» ist ganz unzutreffend: ein späteres Verbrechen nimmt nach dem Wortlaut nicht «diesen Mord» zum Vorbild, sondern es wird, nachdem es geschehen ist, an diesem Präcedenzfall gemessen. *Heinous* wird von Schlegel auf Grund seiner Ableitung wiederholt falsch mit «verhaßt» übersetzt; aber die Bedeutung des französischen *haineux* (voll von Haß, hassend, gehässig) ist im Englischen nach *odieux* hin verschoben und zugleich intensifiziert worden; es heißt: (äußerst hassenswert), verrucht, frevelhaft. Die beiden letzten Verse hat Schlegel aus der Konstruktion, in der sie ein ferneres Prädikat zum Subjekt *this murther* bilden, losgelöst und damit die kraftvoll wirkende Personifikation des Mordes fallen lassen. Alle diese Fehler lassen sich vermeiden, wenn man wörtlicher übersetzt: (Und dieser hier wird)

Als Spaß erweisen tödlich Blutvergießen
Am Beispiel seiner eignen Scheußlichkeit.

V, 7, 15.

*Death, having prey'd upon the outward parts,*
*Leaves them invisible, and his siege is now*
*Against the mind, the which he pricks and wounds*
*With many legions of strange fantasies,*
*Which, in the throng and press to that last hold,*
*Confound themselves.*

Der den Menschen allmählich bewältigende Tod wird hier offenbar mit einem Feinde, der eine Stadt belagert, verglichen; er nimmt erst die Außenwerke (den Körper), dann wird er in ihnen unsichtbar (die Schmerzen, Zuckungen hören auf) und bestürmt die innere Festung, den Geist. Daß Schlegel in den Sinn der Stelle nicht eingedrungen ist, beweisen die folgenden Verse:

Der Tod, wenn er die äußern Teil' erbeutet,
Verläßt sie unsichtbar; sein Sitz ist nun
Nach dem Gemüt zu . . .

[1]) So muß wohl nach dem Text interpungiert werden, Schlegel hat bei Oechelhäuser und Brandl: einzig unerreichbar.

Dafür:

Der Tod, wenn er die Außenwerk' erstürmt,
Verläßt sie, unsichtbar, und richtet nun
Den Angriff auf den Geist, bedrängt, verwundet
Ihn mit Legionen fremder[1]) Phantasien,
Die sich im Drang um diesen letzten Halt
Vermischen.

V, 7, 110.

Der Bastard fordert die bei dem Tode Johanns Anwesenden auf, ihrem Schmerz zu gebieten:

*O, let us pay the time but needful woe,*
*Since it hath been beforehand with our griefs.*

Schlegel übersetzt:

Laßt uns der Zeit das nöt'ge (?) Weh nur zahlen,
Weil sie vorausgeeilt ist unserm Gram.

Das ist eine wörtliche Übersetzung, die aber nur einen Sinn haben kann, welcher den thatsächlichen Verhältnissen, wie der Absicht des Dichters, widerspricht. Die Zeit ist unserem Gram vorausgeeilt heißt: wir können sie mit unserm Gram nicht erreichen; sie ist so traurig, daß wir ihr alle Gramesschulden doch nicht bezahlen können. Das würden Worte sein, die keinen rechten Sinn hätten nach dem Aufhören der fremden Invasion und, an einen jungen, soeben zum Thron gelangten Herrscher gerichtet, wie sie sind, eine Unzartheit des Empfindens in sich schlössen, dessen sich Shakespeare niemals schuldig macht. — Der Sinn ist vielmehr der entgegengesetzte: Die Zeit hat unsern Schmerz in einem Grade vorweggenommen, sie hat einen solchen Vorschuß von unserem Schmerze genommen, daß wir ihr jetzt nur sehr wenig zu geben brauchen. Also:

Laßt uns der Zeit den Schmerz nur spärlich zahlen,
Weil sie von ihm so großen Vorschuß nahm.

Die folgenden Stellen sind undeutsch; sie zeigen Flüchtigkeiten der Formgebung, welche öfters durch eine kleine Änderung beseitigt werden können.

I, 1, 182.

Als der Bastard auf sein Erbrecht verzichtet hat, beginnt er einen längeren Monolog mit den Worten:

*A foot of honour better than I was;*
*But many a many a foot of land the worse.*

---

[1]) Schlegel: seltner.

Schlegel:

Um einen Schritt zur Ehre besser nun,
Doch schlimmer um viel tausend Schritte Lands.

Dieses Deutsch kann nicht acceptiert werden; dafür:

Um einen Fußbreit Ehre reicher jetzt,
Doch ärmer um viel tausend Fußbreit Landes.

II, 1, 209.

Schlegel:

Sind angerückt euch zur Beschädigung,
. . . . . . zu eurer Schädigung.

II, 1, 313.

Schlegel:

König Johann, Englands und eurer, naht.
Johann kommt, Englands König und der eure.

II, 1, 346.

König Philipp ruft Johann zu:

*We'll put thee down, 'gainst whom these arms we bear,*
*Or add a royal number to the dead,*
*Gracing the scroll that tells of this war's loss*
*With slaughter coupled to the name of kings.*

Der Sinn der beiden letzten Verse ist: wir wollen die Verlustliste schmücken, indem wir «gefallen» an den Namen eines Königs schreiben.

Schlegel übersetzt:

sollten wir auch selbst
Mit königlicher Zahl die Toten mehren,
Daß dann die Liste von des Kriegs Verlust
Mit Mord (? im ehrlichen Kampfe?) beim Namen eines Königs prangt.

Dieses Deutsch ist unmöglich. Mein Vorschlag:

sollt' auch eines Königs
Ziffer die Zahl der Toten mehren, und
Die Liste der Gefall'nen dieses Kriegs
Mit einem königlichen Namen prangen.

III, 1, 4.

*It is not so; thou hast misspoke, misheard.*

(Was du erzählt hast, ist nicht wahr.)

Schlegel: Es ist nicht so: du hast verredt, verhört.

Dafür: es ist nicht so:
Du hast versprochen dich, hast dich verhört.

IV, 1, 77.

Arthur sagt zu Hubert:

Ich will nicht sträuben, ich will stockstill halten.

Der Sprachfehler war in der That leicht zu vermeiden:

Ich will nicht sträuben mich, will stockstill halten.

IV, 2, 188.

Hubert schildert das Benehmen der Leute auf der Straße, wenn sie die Kunde von Arthurs plötzlichem Tode vernehmen:

Und wenn sie von ihm reden, schütteln sie
Die Köpfe, flüstern sich einander zu,
Und der, der spricht, ergreift des Hörers Hand,
Weil der, der hört, der Furcht Geberden macht,
Die Stirne runzelt, winkt und Augen rollt.

Die Stelle ist offenbar flüchtig übersetzt: «sich einander» ist ein Sprachfehler, «weil» für «während» desgleichen, wenigstens heute; «der, der» ist ein Stilfehler, «er rollt Augen» undeutsch, *nod* kann allerdings heißen «durch Kopfnicken winken», hier ist es offenbar das vielsagende Kopfnicken, mit dem man eine nicht ganz unerwartete Unglückskunde in Empfang nimmt. Ich würde übersetzen:

schütteln sie
Die Köpf' und flüstern leise sich ins Ohr;
Der, welcher spricht, ergreift des Hörers Hand,
Indes der Hörer sein Entsetzen zeigt,
Die Stirne kraust, nickt und die Augen rollt.

Der in Schlegels Übersetzung am seltensten vorkommende Fehler ist der, daß sie unpoetisch ist. Aber auch in dieser Beziehung bieten die schneller gearbeiteten Dramen Veranlassung zu Ausstellungen:

III, 1, 245.

König Philipp möchte den eben beschworenen Frieden nicht brechen

*and on the marriage-bed*
*Of smiling peace to march a bloody host.*

Es ist keins der besten von Shakespeare gebrauchten Bilder, wenn er gegen ein Ehebett, sei es auch des Friedens, ein Heer führen läßt. Schlegel aber verzerrt das unvollkommene Bild zur Ungeheuerlichkeit:

Und auf des holden Friedens Ehebett
Mit blut'gem Heer zu treten.

# Kleinere Mitteilungen.

## Noch einmal Shakespeares Timon von Athen auf der Bühne.

Im 31. Band des Jahrbuchs der deutschen Shakespeare-Gesellschaft (1895) erschien von mir ein Aufsatz über die mir bekannten Bühnenbearbeitungen obigen Schauspiels. Bei meinem jüngsten Aufenthalte in London fand ich eine weitere Bühneneinrichtung der Dichtung, über welche hier gleichfalls einiges gesagt sei.

Sie benennt sich: '*Shakspeare's Timon of Athens, as revived at the Theatre Royal, Drury-lane, On Monday, Oct. 28, 1816. Altered and adapted for representation, by the Hon. George Lambe.*[1]) *London. Printed for, and published by C. Chapple, Pall-Mall. 1816. Price Two Shillings and Sixpence.*'

Vor sämtlichen anderen, bereits früher von mir besprochenen englischen Bühnenbearbeitungen des Werks hat diese den großen Vorzug voraus, daß sie sich pietätvoller an das Original hält.

Vorangeschickt ist ihr ein kurzes «Advertisement» .... '*The present attempt has been to restore Shakspeare to the stage, with no other omissions than such as the refinement of manners has rendered necessary. The short interpolation in the last scene has been chiefly compiled from Mr. Cumberlands alteration, acted in the year 1771.*'

Außer den verschiedenen Kraftstellen fiel auch sonst noch manches dem Rotstift zum Opfer, mehr, als unbedingt notwendig gewesen wäre. So vermißt man beispielsweise bei der Begegnung des Apemantus mit Timon im Walde (IV, 3) des letzteren Schilderung, wie in der Tierwelt stets ein Geschöpf dem andern den Garaus mache, eine Stelle, die zu den schönsten und charakteristischsten der ganzen Dichtung gehört.

---

[1]) Das Titelblatt schreibt fälschlich *Lamb.*

Ganz weggelassen sind Cupido, der Narr, der Page, Ventidius und die beiden Hetären Phrynia und Timandra. Daß die letzteren nicht in gekürzter Fassung beibehalten wurden, ist zu bedauern; denn durch ihr Verschwinden ging manch wesentlich-sarkastischer Hieb des Menschenhassers verloren. Bei einzelnen von den Dienern der Gläubiger hat Lambe die Namen geändert. Weshalb? — Auch ist deren Zahl reduziert.

Mehrfach geändert, und leider nicht zu ihrem Vorteil, sind einige Aktschlüsse. Am Ende des ersten Aufzugs sind verschiedene Reden verschoben. Infolgedessen lauten die Schlußworte nunmehr (Rede des Flavius):

*I bleed inwardly for my lord*

und nicht, wie im Original (Worte des Apemantus):

*Thou'lt not hear me now — thou shalt not then, I'll lock*
*Thy heaven from thee. O, that men's ears should be*
*To counsel deaf, but not to flattery!*

Zu Ende des zweiten Aufzugs hat Lambe die beiden Schlußverse des Flavius:

*I would, I could not think it; That thought is bounty's foe;*
*Being free itself, it thinks all others so*

gestrichen. Der Akt schließt mit Timons Worten:

. . . . . . . . . *Ne'er speak, or think,*
*That Timon's fortunes 'mong his friends can sink.*

Wohl eine höchlich zu mißbilligende Konzession an den Darsteller der Titelrolle, damit dieser das letzte Wort hat. Wäre dem in der That so, dann spräche dies ebenso sehr gegen den Bearbeiter Lambe, dessen ästhetisches Gewissen sich gegen so was hätte sträuben sollen, wie gegen den Schauspieler, für welchen die Bearbeitung zunächst angefertigt war und der damals den Timon spielte, den gefeierten Kean, welcher doch wahrlich nicht solch kleinlicher Mittel bedurfte, um Beifall zu erringen, und der deshalb um so mehr eine so verwerfliche Beifallsprovokation hätte verschmähen müssen.

Der dritte Akt endet mit der Verjagung der Schmarotzerbande durch Timon:

*Burn, house; sink, Athens! henceforth hated be*
*Of Timon, man, and all humanity!* (*Exit.*)

Das noch folgende kurze Gespräch zwischen den Gästen (*'lords and senators'*) bleibt fort; desgleichen der große Monolog vor den Thoren Athens, die Scene in Timons Hause und die im Wald.

[Ich folgte bei Angabe der Akteinteilung im Original, die ja bekanntlich nicht von Shakespeare selbst herrührt, der von Rudolph Genée (Shakespeares Leben, Werke und das altenglische Theater, Seite 138) als beste bezeichneten 23bändigen Ausgabe von Samuel Johnson und George Steevens (Basil, 1800—1802). Andere Herausgeber, wie Theobald u. a., unter diesen auch spätere Ausgaben von George Steevens, haben die Einteilung, wie sie sich bei Lambe findet, der mit der Banketscene schließt und den nächsten Akt mit dem Monolog Timons vor den Thoren Athens eröffnet. Auch die deutschen Übersetzungen haben meist diese Einteilung.]

Den Schluss des vierten Aktes bilden Timons Zornesergüsse; die darauf folgenden Reden der Diebe sind gestrichen und die übrigen Scenen in den 5. Akt verlegt.

Dieser, im Wald vor Timons Höhle spielend, beginnt mit dem Monolog des Flavius:

> *Oh, you Gods!*
> *Is yon despis'd and ruinous man my lord?*

und dem rührenden Zwiegespräch zwischen dem getreuen Hausverwalter und seinem von tiefster Misanthropie gefolterten früheren Herrn. An das Abgehen Timons in seine Höhle mit den Worten:

> *If thou hat'st curses,*
> *Stay not, but fly, whilst thou art blest and free:*
> *Ne'er see thou man, and let me ne'er see thee*

reiht sich unmittelbar an das zweite Auftreten der Senatoren (im Original V, 3, «Vor den Thoren Athens»):

> First Senator. *Thou hast painfully discover'd; are his files*
> *As full as they report?*

während die erste Scene des Originals (Dichter und Maler, zu denen dann Timon kommt), sowie das erste Auftreten der Senatoren in Begleitung des Flavius und deren Unterredung mit Timon weggelassen ist. Der weitere Verlauf des 5. Aktes ist folgender: — zu den Senatoren tritt, wie im Original, Timon. Hier sind nur Kürzungen, aber keine Änderungen, vorgenommen, bis zu dessen Abgang:

> *Graves only be men's works; and death their gain!*
> *Sun, hide thy beams! Timon hath done his reign.*

Jetzt folgt ein Strich, der die zwei nächsten Verwandlungen beseitigt. Die hier fehlende Scene: «Vor den Thoren Athens. Es treten auf zwei Senatoren und ein Bote», ist, wie schon gesagt, bereits früher eingeflochten (in die Scene im Walde vor Timons Höhle), und die andere gestrichene Scene «Vor Timons Höhle; man sieht einen Grabstein,» fehlt ganz. Der Schluß spielt, wie im Original, vor den Thoren von Athen und beginnt mit den Worten des Alcibiades:

*Sound to this coward and lascivious town*
*Our terrible approach.*

Er bleibt unverändert bis zu:

First Senator. *They wait your doom.*
*Guard them hither.*

Hier hat sich Lambe die eingreifendste Änderung erlaubt, nämlich das Einschalten einer Scene, die, wie die oben zitierte Vorrede besagt, der Cumberland'schen Bearbeitung entlehnt ist.

Von sonstigen, mehr oder weniger unwesentlichen Abänderungen seien noch folgende erwähnt:

Im ersten Aufzug das Ballett. Das Original sagt: '*Musick. Re-enter Cupid with a masque of ladies as amazons, with lutes in their hands, dancing and playing*' und dann, nach der Schmährede des Apemantus, '*The lords rise from table, with much adoring of Timon; and, to show their loves, each singles out an amazon, and all dance, men with women, a lofty strain or two to the hautboys, and cease.*' Bei Lambe heißt es einfach: '*Ballet of Amazons. At the end of ballet they exeunt.*' Hier also beteiligen sich die männlichen Gäste nicht am Tanz. Auch der Text variiert in einer Kleinigkeit: statt den Tänzerinnen selbst für diese hübsche Überraschung zu danken, spricht Timon diesen Dank, erst nach deren Abgang, seinen Gästen gegenüber aus.

Zu Beginn des 2. Aktes ist der Schauplatz vom Zimmer auf die Strasse verlegt. (Bei Shakespeare: '*A room in a senator's house*'; bei Lambe: '*A public place in the City*'.) Vermutlich bewog den Bearbeiter hierzu das Bestreben nach Abwechslung der Bühnenbilder: er wollte wohl die vielen Zimmerdekorationen vermeiden.

Hinzugedichtet sind in Akt II, nach der Ansprache des Flavius an die Diener

*Pray you, walk near; I'll speak with you anon,*

worauf bei Shakespeare die Diener abgehen, während sie bei Lamb noch bleiben, folgende zehn Verse:

Caphis. *Aye, but this answer will not serve.*

Flavius. *If 'twill not serve, 'tis not as base as you;*
*For you serve knaves.*
(Flavius and Timon converse together.)

Varro. *How! what does his worship mutter?*

Caphis. *No matter what — his power, and that's*
*Revenge enough. Who can speak louder*
*Than he who has no house to put his head in.*
(Exeunt creditors.)
*Such may rail against great buildings.*

Varro. *Faith, I perceive our masters may throw*
*Their caps at their money.*
(Exeunt Caphis and Varro.)

Von hier an geht es weiter, wie im Original:

Timon. *You make me marvel — etc.*

Im dritten Akt findet zwischen den Scenen 2 und 3 kein Dekorationswechsel statt. Die dritte Scene, die im Original im Hause des Sempronius spielt, reiht sich unmittelbar der auf einem öffentlichen Platz spielenden Scene zwei an. Sempronius tritt auf im Gespräch mit Flavius:

*Must he needs trouble me in't, 'bove all others?*

In Scene 4 (des Originals) dieses Aktes: '*A Hall in Timon's house*' schreibt Lambe vor nach *Here tear me, take me, and the gods fall on you*: «Scene changes. Re-enter Timon and Flavius». In was sich die Scene verändert, ist nicht angegeben: ohne Zweifel in ein anderes Zimmer bei Timon. Im Original ist kein Wechsel der Dekoration vorgeschrieben. Bei Shakespeare folgt nach jenen Worten des Timon noch ein kurzer Monolog von des Gläubigers Hortensius Diener:

*'Faith, I perceive, our masters may throw their caps at their money; these debts may well be call'd desperate ones, for a madman owes 'em.*
*(Exeunt.)*

und dann kehrt Timon unverzüglich zurück:

*They have e'en put my breath from me, the slaves:*
*[illegible]ditors? — devils!*

von Lambe verlangte Dekorationswechsel hat wohl seinen Grund
ı, daß Timons Rede bei seinem Wiederauftreten sich unmöglich
:t an die bei seinem Abgang gesprochenen Worte anschließen
ı und daß notwendig etwas dazwischen liegen muß.

Der vierte Akt beginnt in der Bearbeitung mit der Scene 2
Originals im Zimmer Timons:

*Hear you, master steward, where's our master?*

Lambe lautet der Vers: *Hear you, good master steward, where's master?*), und Timon's Monolog vor den Thoren Athens,

*Let me look back upon thee, O thou wall — etc.,*

ɜt, wie bereits oben gesagt, den Schluß des dritten Akts.

Auch in der großen Scene zwischen Timon und Apemantus im
.kt hat Lambe einiges aus Eigenem hinzugefügt, respektive ge-
ɜrt, und zwar nach

*I had rather be a beggar's dog, than Apemantus*

Reden:

ıantus. *Thou art too bad to curse.*

n. *Away! away! —*
*Choler does kill me, that thou art alive:*
*I swoon to see thee.*

nantus. *'Would thou would'st burst!*

ın. *Away, thou tedious rogue.*

nantus *Beast!*

ın. *Rogue! rogue! rogue!* (Exit Apemantus).

Nun folgt Timon's Monolog (in der Bearbeitung ist nämlich
mantus bereits abgegangen, während er im Original noch auf
Scene ist): *I am sick of this false world* — bis zu

. . . . . . . . . *make thine epitaph;*
*That death in me at others' lives may laugh,*

ıuf die Diebe kommen.

Verschiebungen von Reden, die einem andern in den Mund ge-
ʒt werden, finden sich im dritten und vierten Akt. Im ersteren
die Worte des ersten Fremden

*Why, this is the world's soul*

bis zu

*What charitable men afford to beggars*

dem Flavius zugeteilt, im letzteren diejenigen des ersten Senators

*We are for law, he dies, urge it no more,*
*On height of our displeasure,*

dem Alcibiades. Warum, namentlich was die zweite Variante betri ist schwer erfindlich. Sie steht ganz und gar nicht im Einklang n dem, was Alcibiades vor- und nachher zu sagen hat.

Für lobenswert halte ich die Variante in Akt IV, die de Apemantus sagen läßt: *Yonder comes more visitants*, statt: *Yond comes a poet and a painter*, um so mehr, als nicht der Dicht und der Maler, sondern die Diebe kommen.

Die Achillesferse des Stückes, die Senatsscene, hat Lambe, einig Striche abgerechnet, völlig intakt gelassen. Und gerade diese, w dem Dichter, um mit Lessing zu reden, etwas Menschliches begegn ist, bedarf der Nachhülfe des Bearbeiters. Sie ist es denn auch, a welcher alle deutschen Bearbeiter, mit mehr oder weniger Glüc sich in Abänderungen (ob Verbesserungen möge dahingestellt bleibe versucht haben. Vielleicht unterließ Lambe es, hier einen energisc operativen Schnitt ins Fleisch zu wagen, aus Pietät vor Shakespea da er ja in der Vorrede ausdrücklich sagt, er habe sich nur da A weichungen vom Original gestattet, «wo die Verfeinerung der Sitt es unbedingt erheische». War dies der Grund, dann ist nich dagegen einzuwenden. Auch sprachlich hat Lambe vielfach d kritische Sonde angelegt und am Text gefeilt. Ob er hieran wo gethan, darüber läßt sich streiten. Die rigorosen Shakespeare-Forsc werden es verneinen.

München. August Fresenius.

---

## Zur englischen Bühne um 1600.

Die Bühnenanweisungen der Shakespeare'schen Zeit sind uns in d alten Drucken und Handschriften leider nur sehr spärlich überlief worden, und es ist daher bis heute noch nicht gelungen, zu ein ganz unanfechtbar klaren Bilde der damaligen scenischen Verhältni zu gelangen. Umso merkwürdiger ist, daß zwei Dramen mit d

Jahreszahlen 1601 und 1603 seit längerer Zeit im Druck vorliegen, die sich durch eine gewisse Ausführlichkeit und Reichhaltigkeit der «Stage-directions» auszeichnen, ohne aber von den Litteraturhistorikern gehörig ausgebeutet zu sein. Nur Collier zieht sie in seiner History of English Dramatic Poetry an einigen Stellen heran. Es handelt sich um die von Joseph Haslewood für den Roxburghe Club, London 1824, herausgegebenen Comödien: „*The Cuck-Queanes and Cuckolds Errants, or The Bearing Down the Inne. A Comœdy*“, (datiert 1601), und „*The Faery Pastorall or Forrest of Elues*“, (mit der Unterschrift „*Finis 1603 Wolues Hill my Parnassus*“) von William Percy.

Beide Stücke enthalten zahlreiche Vorschriften für das Auftreten und Abgehen der Personen, für die Kostüme u. dergl.; sogar Sprechpausen, die sich beispielsweise beim Übergang von Prosa zur Poesie finden, werden angegeben. Zu Anfang werden die erforderlichen Requisiten aufgezählt.

Für das erste Stück, in welchem, auf dem Hintergrunde des englischen Sieges über die Armada, 1588, sich schmutzige Liebeshändel zwischen drei Ehepaaren abspielen, und ein Richter von zwei Dieben und dem hehlerischen Wirte des Tarlton-Gasthofes in Colchester um ein kostbares Trinkgefäß geprellt wird, lautet diese Aufzählung folgendermaßen:

THE PROPERTIES.

HARWICH, *In Midde of the Stage* COLCHESTER *with Image of Tarlton, Signe and Ghirlond vnder him also.* THE RAUNGERS LODGE, MALDON, *A Ladder of Roapes trussd vp near Harwich. Highest and aloft the Title* THE CUCK-QUEANES AND CUCKOLDS ERRANTS. *A Long Fourme.*

Die Bühne stellt also 4 Ortschaften zu gleicher Zeit dar, die in Wahrheit durch meilenweite Entfernungen getrennt sind. Schwerlich kann hier von einer Dekoration in unserem Sinne des Wortes die Rede sein, sondern wir haben es mit der so oft bestrittenen Thatsache zu thun, daß die Orientierung der Scene durch Aufschriften erfolgte. Es geht dies daraus hervor, daß in der Bühnenanweisung die Ortsnamen Harwich, Colchester u. s. w. coordiniert sind mit der Angabe: *Highest and aloft the Title.* Wir haben also 5 Inschriften anzunehmen: über der Bühne den Titel, auf der Scene die 4 Ortsangaben. Die letzteren werden an den Eingängen zur Bühne befestigt gewesen sein, wie sich aus scenischen Bemerkungen, wie den folgenden ergiebt: *They enterd from Maldon* (I, 1); *They mett from*

*Maldon and from Harwich* (I, 2); *They crossd: Denham to Harwich, Lacy to Maldon* (III, 1), u. s. f. Die in der Mitte der Bühne befindliche Thür mit der Inschrift «*Colchester*» hat offenbar in dreifacher Weise die Phantasie anregen müssen, als Stadtthor von Colchester, als Eingang zum Wirtshaus, weshalb sie mit den Gasthofsabzeichen geschmückt war, und schließlich als Hausthür des Justice Pearle. „*The Raunger's Lodge*“ war getrennt von Colchester, wie aus IV, 4 hervorgeht, wo als Entfernung zwischen beiden Punkten 10 Meilen angegeben werden. Damit erledigt sich die abweichende Interpungierung Colliers, der nach *Ghirlond* ein Kolon setzte, und *vnder him also* zu *The Raungers Lodge* zog (Hist. Engl. Dram. Poetry, 1831, III, 358). Irrtümlich ist auch die Ansicht Colliers, die in dem folgenden Satze zum Ausdruck kommt: « . . . it was necessary that the stage should represent, in different acts, Harwich, Colchester, and Maldon, which it was made to do at once for the convenience of the performance, the author relying upon the 'usual indulgence' of his auditory». Es spielt durchaus nicht jede Scene, geschweige denn jeder Akt an einer der bezeichneten Lokalitäten, sondern der Dichter nutzt mehrfach (III, 1; IV, 1; V, 9) die eigentümlichen Vorteile seiner Bühne aus, indem er seine Personen an verschiedenen Orten auftreten und sich dann halbwegs begegnen läßt. Im übrigen war die Ausstattung sehr einfach. Die übliche Wandbekleidung durch Teppiche wird im letzten Akt erwähnt (V, 9): *He tooke the Bolle from behind the Arras.* Die Requisiten bestanden lediglich in einer Strickleiter, die in der Nähe des mit «Harwich» bezeichneten Einganges befestigt war, und von der es II, 7 heißt:

> Shall I not make thee confesse? Miguian,
> (Whiles I haue beene in my Trauell abroad)
> How this engin came tyde to my windowe,
> Or to what purpose 'twas here hong vp? —

und in einer langen Bank, wobei wir uns erinnern, daß ja auch auf dem bekannten Bilde vom Schwantheater eine Bank der einzige bewegliche Gegenstand auf der Bühne ist.

Die gesamte Bühneneinrichtung gemahnt lebhaft an die, welche Philip Sidney fast 20 Jahre früher in seiner 'Apologie for Poetry' verspottet hatte: «you shal haue *Asia* of the one side, and *Affrick* of the other, and so many other vnder-kingdoms, that the Player, when he commeth in must euer begin with telling where he is». Diesen letzten Zug treffen wir auch in unserem Stücke wieder, und man könnte aus ihm vielleicht gegen vorhandene Inschriften schließen.

ı der Schauspieler sofort sagt, wo er sich befindet, warum soll nn noch angeschrieben werden? Für die Inschriften spricht die andere bekannte Stelle aus Sydney's Apologie: «What childe ere, that comming to a Play, and seeing *Thebes* written in : Letters upon an olde doore, doth beleeue that it is Thebes?» sehr verstärkt wird dies Zeugnis durch die Vorschriften in em zweiten Stück.

«The Faery Pastorall» spielt in Oberon's Reich, zeigt aber Verwandtschaft mit Shakespeare's «Love's Labour's Lost» als lem «Sommernachtstraum». Zwar handelt es sich nicht um ›rene Liebesmüh, denn die Paare kommen, wenn auch erst der Besiegung mancher Hindernisse, am Ende zusammen; aber ;anze Gruppierung ist ähnlich wie bei Shakespeare. In der ein fürstliches Paar, das sich im Jagdspiel und in scharfem gefecht bekämpft, um schließlich Friede zu machen; daneben Hofherren und drei Hofdamen, hier Jäger und Jägerinnen, die der mit gröberen Streichen aufwarten, und schließlich eine pe tieferstehender Persönlichkeiten aus dem Feenreiche, unter ı auch ein Schulmeister eine große Rolle spielt.

Die Bühneneinrichtung ist einfacher und doch anspruchsvoller im ersten Stück. Das Verzeichnis der «Properties» hat nden Wortlaut:

> *Highest, aloft, and on the Top of the Musick Tree the Title* The Faery Pastorall, *Beneath him pind on Post of the Tree The Scene* Eluida Forrest. *Lowest off all ouer the Canopie NAПAITBOДAIΩN or* Faery Chappell. *A Kiln of Brick. A Fowen Cott. A Hollowe Oake with vice of wood to shutt to. A Lowe well with Roape and Pullye. A Fourme of Turues. A greene Bank being Pillowe to the Hed but. Lastly A Hole to creepe in and out. Now if so be that the Properties of any These, that be outward, will not serue the turne by reason of concurse of the People on the Stage, Then you may omitt the sayd Properties which be outward and supplye their Places with their Nuncupations onely in Text Letters. Thus for some.*

Die allgemeinen Voraussetzungen für die Bühne sind wieder lben wie im vorigen Stück. Mehrere Eingänge führten zur ıe nach IV, 6, wo wir die Anweisung finden: *They* (Learchus, ı, Hippolon) *enterd at seuerall doores, Learchus at the Midde* . Die Teppichbekleidung der Wände wird bestätigt durch die

Notiz (V. 4): *He tooke from behind the Arras a Peck of goo Acornes pilld.* Die Einheit des Ortes ist aber diesmal gewahrt; ( ganze spielt sich bei einer Waldkapelle ab, die wohl durch ein erhöhte Sitzplätze, zu denen Stufen hinaufführten, markiert wur denn es heißt V, 5: «Mount wee this Campestrall old Chappell», ui «For euer since, My Lord, you began to mount these steps» etc. V im vorigen Stück, wird auch hier zu oberst der Titel befest Darunter kommen zwei Bezeichnungen der Scene: eine allgemeine «*Eluida Forrest*», und eine speziellere: «*Faery Chappell*». ] Frage ist hier aber: wo waren diese Inschriften angebracht? V haben wir uns unter «Musick-Tree», was unter «Canopie» vorzustell(

Vielleicht liegt es am nächsten, bei «Canopie» an das Dach denken, das sich über die Hinterbühne breitete. Es wäre jedenf: die geeignete Stelle gewesen, um die Bezeichnung Elfenkapelle zubringen, denn wie aus einer scenischen Bemerkung im letzten , hervorzugehen scheint (sie heißt: *Here they shutt into the Cano Fane or Trophey together with the banquet)*, diente «The Canop zugleich als Bedachung der Kapelle. Dann müßten wir vielleicht «l sik-tree» für eine Bezeichnung des darüber sich erhebenden Plat halten, von dem aus der Trompeter das Zeichen zum Anfang ; und wo die Zwischenaktsmusik, — deren bei jedem Aktschluß beiden Stücken mit den stereotypen Worten: „*Here they knockt the Consort*“ gedacht wird — gespielt wurde. Es wird sich schwerl über den Punkt Sicherheit erzielen lassen, ehe nicht der Ausdr «Musik-tree» öfter belegt ist; mir ist er sonst nirgend begegnet.

Daß der Schlußsatz des Requisitenverzeichnisses für uns Kenntnis der altenglischen Bühne von großer Wichtigkeit ist, leucl ein. Es geht daraus hervor, daß nicht nur die Scenen im allgemei: durch Inschriften bezeichnet, sondern im Notfalle sogar einzelne genstände, die sonst auf der Bühne Platz fanden *(properties whicl outward)*, in gleicher Weise markiert werden konnten, wenn der Raun beschränkt war. Auch hier ist wieder anzunehmen, daß die Thü: die zur Bühne führten, benutzt wurden, denn es handelt sich hau sächlich um solche Dekorationsstücke, in denen Menschen verbor oder eingeschlossen werden können, wie die hohle Eiche, den Zie; ofen und den Stall; und diese zu ersetzen, waren natürlich Thüren am geeignetsten.

So bedeutsam nun auch diese Angaben sind, so werden wir doch vor leichtfertiger Verallgemeinerung der von Percy bezeichne Verhältnisse hüten müssen. Es wird eine große Reihe Abstufun;

der Bühnengepflogenheiten vom Globustheater herab bis zum Wirtshaushof gegeben haben, und was für eine kleine Bühne mit geringen Hilfsmitteln galt, war sicher noch nicht maßgebend für die großen Schauspielhäuser. Ein Zeugnis aber dafür, ob Percy's Stücke je aufgeführt worden sind und wo das etwa geschah, haben wir nicht. Es scheint allerdings, daß er zu den «Children of St. Paul's» in Beziehungen gestanden hat. Fleay giebt sogar an, die «Necromantes» von Percy seien von dieser Kindertruppe aufgeführt worden (Hist. of the Stage 154, Chronicle II, 162). Aber wenn er, wie ich vermute, dies auf eine Anmerkung Collier's gründet, so ließe sich dasselbe auch von unseren beiden Stücken behaupten, denn Collier druckt an der betreffenden Stelle eine Note des Autors zu den «Necromantes» ab, die sich aber nicht nur auf dies Stück allein, sondern auf alle bezieht, die Percy in einem uns erhaltenen MS.-Bande vereinigt hat. Diese Note lautet nach Collier III, 377:

A note to the Master of Children of Powles.

«Memorandum, that if any of the fine and formost of these Pastoralls and Comœdyes conteyned in this volume, shall but overreach in length (the children not to begin before foure, after prayers, and the gates of Powles shutting at six) the tyme of supper, that then in tyme and place convenient, you do let passe some of the songs, and make the consort the shorter; for I suppose these plaies be somewhat too long for that place. Howsoever, on your own experience, and at your best direction, be it. Farewell to you all».

Ähnliche Hinweise auf die Children of St. Paul's finden sich auch in unseren Stücken. In «The Cuckqueanes etc. Errants» lautet die Bühnenvorschrift für den Prolog: *Tarltons Ghost after Second Sounding, Rather to be omitted if for Powles, and another Prologue for him to be brought in Place. The Vnder-Signe, Beame, Image and Ghirlond I except.* Und in «The Faery Pastorall», dem ein Prolog für eine Aufführung bei Hofe vorangeht, ist die Schlußscene in doppelter Fassung gegeben, worauf in folgender Bühnenanweisung hingewiesen wird: *Be this the foresayd for Powles, For Actors see the Direction at later end of this Pastorall, which is separate by itself,* Extra Olens, *as they say.* Es ist hiernach klar, daß dem Dichter stets die Möglichkeit einer Aufführung durch die Paulinerschule vorschwebte. Da diese aber in jenen Jahren zu den bedeutenderen Truppen Londons zählte, dürfen wir doch vielleicht den Wert der Percy'schen Bühnenvorschriften ziemlich hoch einschätzen.

Auch der Inhalt der Stücke bietet viel Interessantes, und es ist verwunderlich, daß sich die Aufmerksamkeit eines Jahrhunderts, welches jede Zeile der elisabethanischen Zeit zu durchstöbern und

zu verwerten bemüht war, nicht in dem **Maße** Percy's **Werken** zugewandt hat, wie sie es, wenn nicht ihres dichterischen, so doch ihres kultur- und litterarhistorischen Wertes wegen unleugbar verdienen. Bisher hat Percy nur als Dichter des Sonettencyclus «Coelia» (1594) einen Platz in der Litteraturgeschichte gefunden. Außer den beiden hier besprochenen Komödien existieren aber von ihm noch handschriftlich ein Buch Epigramme und vier weitere Theaterstücke. Der Band, in dem sie erhalten sind, ist jetzt in der Bibliothek des Herzogs von Devonshire. Aus ihnen dürfen wir wohl noch manche wertvolle Aufschlüsse erhoffen. Wer druckt sie uns?

Großlichterfelde. Carl Grabau.

---

## Textänderungen in Coriolanus.

Coriolanus, I, 4, 13 f. Coriolanus fordert die belagerte Stadt Corioli zur Übergabe auf, er läßt blasen *(a parley sounded)*, worauf auf den Mauern 2 Senatoren und andere erscheinen. Coriolanus fragt nun *Tullus Aufidius* (der Feldherr der Volsker), *is he within your walls?*

1. Senator. *No, nor a man that fears you less than he, That's lesser than a little.* Das less ist sinnlos, man verlangt *more*, es hat sich wahrscheinlich aus dem folgenden Vers eingeschlichen.

Coriolanus, I, 6, 53 f. *Their bands o' the vaward are the Antiates, Of their best trust.* Ich möchte *the bands* lesen, das their kann leicht aus dem nächsten Vers stammen.

Coriolanus, I, 9, 11 f. Lartius kommt mit seiner Schar von der Verfolgung seiner Feinde zurück und begrüßt den Coriolanus der wie ein Löwe gekämpft hat:

*O general,*
*Here is the steed, we the caparison.*

Im Plutarch nun heißt es: *Besides ... he (Cominius) gave him (Marcius) in testimony that he had won that day the prize of prowess above all other a goodly horse with a caparison and all furniture to him.* Shakespeare's Plut. ed. Skeat, p. 10. Da liegt doch nichts näher, als ebenfalls für *we the c.* zu lesen *with the c.* Shakespeare ist gewohnt, gerade die kleinen sinnfälligen Vorgänge, die in seinen Vorlagen ihm begegnen, treu beizubehalten. Bei der obigen Lesart müssen wir annehmen, daß Lartius einen frostigen Vergleich anstellt; dann hätte er aber wahrscheinlich gesagt: *Thou art the steed*

*we (are) the caparison* und recht klar wird der Sinn desselben in keinem Falle. *with the* ist ebenso leicht, gehört wie gesehen, zu verwechseln mit *we the.* —

Coriolanus, III, 1, 131 ff. Coriolanus kennzeichnet die Niedrigkeit des Pöbels, der nicht den geringsten Anspruch auf Kornspenden gehabt hätte. Als er sie erlangt, habe er, weit entfernt dafür dankbar zu sein, stolz gethan und geprahlt, daß er sie erzwungen. Er wolle mal aussprechen, wie der Gedankengang der vielköpfigen Menge in Worten gelautet haben würde. Da steht nun:

*How shall this bosom multiplied digest*
*The senate's courtesy? Let deeds express*
*What's like to be their words: We did request it;*
*We are the greater poll, and in true fear*
*They gave us our demands.*

Man erwartet doch da: *Let words express What's like to be their thoughts.*

Seltsam genug wäre es, wenn Coriolanus seine Worte als *deeds* bezeichnete.

Coriolanus, V, 3, 28 ff. Coriolanus sieht seine Mutter, sein Weib und sein Söhnlein kommen; er wird weich und spricht *My wife comes foremost* etc.

*I melt, and am not*
*Of stronger earth than others. My mother bows,*
*As if Olympus to a molehill should*
*In supplication nod; and my young boy*
*Hath an aspect of intercession, which*
*Great nature cries, Deny not.*

Er wird also weich, er fühlt, daß er nicht mehr widerstehen kann. Dann aber schlägt sein Gefühl noch einmal um, er wehrt sich gegen die Anwandlung von Schwäche. Der natürliche Ausdruck davon wäre: Doch nein, ich will die Stimme der Natur nicht hören; er sollte also fortfahren:

*But I'll never*
*Be such a gosling to obey instinct, but stand,*
*As if a man were author of himself*
*And know no other kin.*

Dieses *But* ist aber nicht vorhanden; zur Not kann es freilich bloß gedacht werden. Nun geht aber den zitierten Versen voraus: *Let the Volsces Plough Rome, and harrow Italy.* Diese Verse haben aber ihre richtige Stelle nach jenen, denn erst muß Coriolanus

sich den plötzlichen Ruck geben, auch seinen Liebsten kein Gehör schenken zu wollen, und dann kann er sagen: Laß doch die Volsker mit Rom machen, was ihnen möglich ist. Eine Verbindung wie: «und mein junger Knabe Hat eine Miene der Vermittelung, welcher Natur mir zuruft nicht zu wehren. — Laß die Volsker Rom überpflügen und Italien eggen», ist hart, fast unverständlich. Ich möchte also stellen: *And know no other kin. Let the Volsces Plough Rome and harrow Italy.*

Berlin. Dr. G. Krueger.

---

## Shakespeares Juliet Capulet und Chaucers Troylus.

In seinem gedankenreichen Buche über «Die Menschen in Shakespeares Dramen», zu dem man immer wieder gern zurückkehrt, hat Wetz unter den Zeugnissen für die rückhaltslose Hingabe der Mädchen Shakespeares an die Leidenschaft der Liebe mit besonderem Nachdruck Julias Klage über die Verbannung Romeos angeführt (vgl. p. 422 ff.) Ganz von dem Schmerz über den drohenden Verlust des Geliebten beherrscht, steigert Julia den Ausdruck ihrer Empfindung bis zu der Beteuerung, daß sie den Tod ihres Vaters oder ihrer Mutter oder beider minder beklagt haben würde, als die Verbannung des Geliebten:

*. . . . . . . Tybalt's death*
*Was woe enough, if it had ended there:*
*Or, if sour woe delights in fellowship*
*And needly will be rank'd with other griefs,*
*Why follow'd not, when she said 'Tybalt 's dead',*
*Thy father, or thy mother, nay, or both,*
*Which modern lamentation might have moved?*
*But with a rear-ward following Tybalt's death,*
*'Romeo is banished', to speak that word,*
*Is father, mother, Tybalt, Romeo, Juliet,*
*All slain, all dead . . . . . .*

(III 2, v. 114 ff.).

Shakespeares Quellen kennen diesen Höhepunkt der Klage nicht.

Nicht ohne Interesse wird man mit dieser berühmten Scene Shakespeares eine Stelle einer anderen berühmten englischen Dichtung vergleichen, welche uns einen Jüngling in derselben Lage zeigt wie Julia — erschüttert, leidenschaftlich erregt durch die plötzliche Nachricht von der Verbannung der Geliebten. Wie Troylus in Chaucers Epos «Troylus and Cryseyde» aus der Ratssitzung zurückkehrt, in

der die Auslieferung der Cryseyde an die Griechen beschlossen worden ist, wirft er sich auf sein Lager und ergießt sich in leidenschaftlichen Klagen über den drohenden Verlust der Geliebten. Auch in seiner Seele verdrängt der Liebesschmerz alle anderen Gefühle, jede Rücksicht auf die anderen heiligen Bande seines Lebens, auch er richtet an Fortuna die vorwurfsvolle Frage, warum sie nicht lieber seinen Vater des Lebens beraubt habe, oder seine Brüder habe sterben lassen:

*Allas, Fortune! if that my life in joye*
*Displesed hadde unto thy foule envye,*
*Whi ne haddestow my fader, kyng of Troye,*
*Byraft the life, or don my bretheren dye?*

(B. IV st. 36 bei Morris).

Bei Shakespeares genauer Kenntnis der Chaucer'schen Dichtungen ist es sehr wohl möglich, daß er durch die Situation seines Dramas an die vollkommen entsprechende Lage des Troylus erinnert wurde, und daß er unwillkürlich dieselbe maßlose Steigerung der Klage eintreten ließ, die ihm aus den Worten des Troylus im Gedächtnis geblieben war.

Aber die Kette läuft noch weiter zurück. Chaucer hatte diese Glut der Leidenschaft nicht in seiner eigenen Seele gefunden, sein Troylus wiederholt nur die Worte, welche Boccaccios Troilo seinem Schmerz geliehen hatte. Aus dem stürmischeren Empfinden des Italieners stammt der schrankenlose Egoismus der Liebe des Trojaners, schon im «Filostrato» erhebt Troilo gegen Fortuna in etwas breiterer Ausführung gleich pietätlose Vorwürfe:

*Se la mia vita lieta e graziosa*
*Ti dispiacea, perchè non abbattevi*
*Tu la superbia d' Ilion pomposa?*
*Perchè il padre mio non mi toglievi?*
*Che non Ettor, nel cui valor si posa*
*Ogni speranza in questi tempi grievi?*
*Perchè non ten portavi Polissena,*
*E perchè non Paris, ed anco Elena?*

(Parte IV st 31).

Es besteht somit die Möglichkeit, daß Shakespeares italienische Heldin in dieser Krisis ihres Schicksals Gefühle ausspricht, die der Seele eines italienischen Dichters entstammen.

Straßburg. E. Koeppel.

## Ben Jonson und Reginald Scot.

Durch den Regierungsantritt Jakobs I. wurde das Interesse für Zauberei und Hexerei wach erhalten. Fast hatte es geschienen, als ob der Hexenglaube durch Reginald Scot aus der Welt geschafft werden würde, als Jakob, der gelehrteste Narr in Europa, mit fanatischem Eifer gegen dessen heterodoxe Anschauung auftrat. In der Theorie und in der Praxis kämpfte er für den wankenden Glauben. Mit Tortur, Feuer und Schwert zog er ins Feld gegen den alt bösen Feind, mit einem Feuereifer, der Elias alle Ehre gemacht hätte. Sein englisches Parlament mußte neue Gesetze gegen die schwarze Kunst erlassen, Reginald Scot's Buch wurde verboten und alle Exemplare, deren man habhaft werden konnte, verbrannt. Kein Wunder, daß ein Hofdichter wie Ben Jonson es nicht wagte, Reginald Scot in seinen Anmerkungen zu *The Masque of Queens* zu nennen, den er sicher als Quelle benutzte.

Nachdem Ben Jonson die *Masque of Queens* geschrieben hatte, bat ihn Prinz Heinrich (der Kronprinz), Anmerkungen dazu zu schreiben. (Als ob es nicht viel schöner wäre, ein Gedicht ohne gelehrte Anmerkungen zu lesen). Ben Jonson hat ihm denn auch die Bitte erfüllt, und zwar so, daß die Anmerkungen mehr Raum einnehmen, als der Text selbst. Man stelle sich die helle Freude des Prinzen vor! Unter den angeführten Büchern vergaß Jonson natürlich nicht das Buch des Königs über Dämonologie zu nennen. Nicht erwähnt er dagegen Wierus und Scot, deren Ansichten Seine Majestät als „*damnable*“ erklärt hatte.

Daß Jonson Reginald Scot als Quelle mit benutzt, scheint mir unzweifelhaft aus folgender Stelle hervorzugehen — Gifford-Cunninghams Ausgabe III, p. 53:

Hag: *Here in the pot.*
Dame: *Cast them up; and the flintstone*
*Over the left shoulder bone;*
*Into the west.*
Hag: *It will be best.*
5 Charm: *The sticks are across, there can be no loss,*
*The sage is rotten* etc.

Damit vergleiche man nun Scot *Discovery of Witchcraft* p. 47: „*[she] casteth a flint stone over hir left shoulder, towards the west, or hurleth a little sea sand up into the element . . . . . or laieth sticks acrosse upon a bank, where never a drop of water is; or burieth sage till it be rotten.*“

Dagegen halte man Jonsons lat. Text (der auch in Wier, *De Praestigiis Daemonum III, 16* steht) von Gödelman, auf den Jonson sich in seiner Anmerkung beruft: „*ut quandoque silices post tergum in occidentem versus projiciant, aliquando ut arenam aquae torrentis in aerem conjiciant . . . . . nonnumquam trabes vel ligna in ripa transverse collocent, et alia id genus deliramenta efficiant*“ (nichts von *sage till it be rotten).*

Im Text sagt Jonson ferner (p. 54): „*We all must home in the eggshell sail*“*;* dazu seine eigene Bemerkung: „*The like illusion is of their phantasie in sailing in eggshells, creeping through auger-holes, and such like, so vulgar in their confessions.*“ — [Ganz Scots Meinung; vielleicht dachte Jonson an König Jakobs Prozesse gegen die Hexen im Jahre 1590—1].

Dazu vergleiche Scot p. 8: „*They can go in and out at awger holes, and saile in an egge shell, a cockle or muscle shell, through and under the tempestuous seas.*“

Berlin. H. Anders.

---

# Bücherschau.

---

B. A. P. van Dam, M. D., **William Shakespeare, Prosody and Te**
An Essay in Criticism, being an Introduction to a better editing and a m
adequate appreciation of the Works of the Elizabethan Poets. With t
assistance of C. Stoffel. Late E. J. Brill, Publishers and Printers, Leyd
1900. 437 S.

Das Buch, dessen etwas souverän klingender Titel dem Inhalt nicht ga
entspricht, enthält eine Fülle von wertvollen und anregenden, mit großem Fl
gesammelten Beobachtungen über Shakespeares Versbau und Sprache und
seiner Zeitgenossen, fordert indessen wegen der allzu radikalen Anwendung gewiss
metrischer und textkritischer Principien vielfach zum Widerspruch heraus.

Der Verfasser sieht mit Recht eine genaue Untersuchung der metrisch
Eigentümlichkeiten eines Dichters als eine notwendige Grundlage der textkritisch
Behandlung seiner Dichtungen an.

In dem ersten und umfangreichsten Teil seines Buches giebt er daher au
führliche Erörterungen über Silbenmessung, Aphaerese, Synizese, Syncope, Abf
von Konsonanten, Apocope, Synaloephe und Zusammenziehung, Ausfall von Wort
Freiheiten des Silbenaccents und endlich über den Bau der heroischen (gereimte
Verszeile, und des Blankverses bei Shakespeare.

Wenn auch manches von dem, was van Dam vorbringt, aus den metrisch
Untersuchungen von Abbott, Tycho Mommsen, Schipper, Goswin König u. a. sch
bekannt war, so gebührt ihm doch das Verdienst, daß er die in Rede stehend
metrischen Eigentümlichkeiten genauer und vollständiger beobachtet hat, als sei
Vorgänger. Er zeigt besonders, daß gewisse Nachlässigkeiten der Umgangssprac
sich im Versbau jener Zeit in weit größerem Umfange geltend machten, als di
bisher angenommen wurde.

Freilich scheint der Verfasser schon hier mitunter zu weit zu gehen, inde
er Einzelbeobachtungen verallgemeinert. So wird z. B. nur wenigen die (nic
belegte, sondern nur metrisch konstruierte) Nebenform *vice* für *advice* (nach Analog
von *vantage*, *venture* etc.) einleuchten (S. 25), auch nicht, daß Nebenformen, w
*morn*, *even*, *sleep*, *begin* für *morning*, *evening*, *sleeping*, *beginning*, auf Apocop
der Silbe *-ing* beruhen (S. 121), oder Nebenformen wie *command*, *control* a
Apocope der Silbe *-ment* (S. 122). Daß für *gentle* mit Apocope des *l gent* ges
[illegible] ist unleugbar, daß aber für *able*, *couple*, *navel*: *ab*, *coup*, *nave* gesproch
[illegible] ist nicht recht glaublich.

Die Nebenform *jealious* für *jealous* kann zugegeben werden und ist erklärlich als eine Analogiebildung zu den zahlreichen Adjectiven auf *-ious*, *-eous*; sie rechtfertigt aber noch nicht die Annahme einer Nebenform *Marcellius* für *Marcellus* im «Hamlet» (S. 20, 300).

Die meisten Shakespeare-Forscher werden sich auch mit den Folgerungen, die der Verfasser aus seinen metrischen Beobachtungen zieht und für die Textherstellung verwendet, nur teilweise einverstanden erklären können. Gewiß lassen sich, wenn alle die verschiedenen metrischen Freiheiten und die zahlreichen Möglichkeiten der Textverderbnis in Betracht gezogen werden, manche scheinbar ganz unregelmäßige Verse glätten, und in vielen Fällen dürfte van Dams metrische Rekonstruktion zutreffend sein. Wenn aber van Dam durchweg (z. B. aus Alexandrinern) regelmäßige Blankverse herstellen, und auch Stellen, die andern als Prosa erscheinen, als Blankverse skandieren will, erheben sich starke Bedenken.

Einige Proben werden genügen, um das Anfechtbare einer solchen Textherstellung zu zeigen.

Auf S. 353 ff ist eine längere Stelle aus «Richard III.» I, 4 (Zwiegespräch der Mörder) in Blankversen wiedergegeben, z. B.:

*I'll not*
*Mell with it; it's a dang'rous thing; it makes*
*A man a cow'rd. A man can't steal but it*
*Accuseth him; a can't swear, but it checks him;*
*A can't lie wi's neighb's wife, but it detec(t)s him.*
*It is a blushing shamefac'd sprite that mutines*
*In a man's bosom; 't fills one full of obstac's;*
*'T made m'once restore a purse of gold I found.*
*'T beggars an' man that keeps it; 't is turn'd out*
*'F all towns and cities for a dang'rous thing.*
*And ev'ry man, that means t'live well, endeavours*
*To trust to himself and to live without it.*

Und nun einige «Verse» aus der ersten Scene von «König Lear» (S. 378):

Kent. *Is not this your son, m'lord?*

Glou. *His breeding, sir, hath been at my charge: I*
*Have s'often blush'd t'acknowledge him that now*
*I'm braz'd to 't.*

Kent. *I cannot conceive.*

Glou. *Sir, this*
*Young fellow's mo'r could: whereupon she grew*
*Round-womb'd, and had indeed, sir, a son for*
*Her cradle ere she had a husband for*
*Her bed. D'ye smell a fault?*

Kent. *I cannot wish*
*The fault undone, the iss' of 't be'ng so proper.*

Solche Verse kann Shakespeare doch kaum geschrieben haben; und wenn er sie geschrieben hätte, wäre es nicht zu verwundern, daß sie schon von den Zeitgenossen als Prosa aufgefaßt wurden, und es würde sich schwerlich lohnen, sie wiederherzustellen.

Über die Anwendung der Prosa in Shakespeares Dramen giebt es ja jetzt eine feinsinnige Untersuchung von Vinc. Janssen, aus welcher hervorgeht, daß die Prosa-Scenen, in den späteren Dramen wenigstens, wesentlich durch den Ton und die Stimmung bedingt sind. Schon aus stilistischen Gründen dürfte die Annahme von Versen in diesen Scenen bedenklich sein, noch mehr aber wegen der metrischen Härten.

Der Verfasser verwahrt sich von vornherein gegen den Vorwurf, er habe die Verse gleichsam auf ein Prokrustesbett gespannt. Das Metrum sei nun einmal ein Prokrustesbett, und die Dichter ließen sich diese Fessel gefallen. Diese Auffassung dürfte indessen mehr originell als zutreffend sein. Für einen bedeutenden Dichter wenigstens ist der Vers gewiß kein Prokrustesbett.

Wenn auch Shakespeares Verse, besonders in den spätesten Dramen, öfters unregelmäßig und hart sind, so hat der große Dichter doch gewisse Regeln des Wohlklangs stets beobachtet und anderseits sich durchaus nicht immer vom Blankvers einzwängen lassen. Die gelegentliche Anwendung von Alexandrinern und kürzeren Versen ist unbestreitbar.

In Bezug auf die metrischen Freiheiten scheint zwischen den verschiedenen Perioden nicht genügend unterschieden worden zu sein. Freiheiten der Scansion, die in den Jugenddichtungen allenfalls zulässig wären (z. B. vollgemessene Formen auf *-es*, *eth*, *ed*) dürfen nicht ohne weiteres auch für die späteren Dramen angenommen werden. Anderseits sind Fälle von Apocope und Syncope und Verschleifung, die in den späteren und spätesten Dramen vorkommen, in den früheren kaum statthaft. Ebenso hat Shakespeare bekanntlich in den Jugenddramen Enjambements und schwache Endungen möglichst vermieden. In den von van Dam hergestellten Versen finden wir aber alle solche Freiheiten meist in buntem Durcheinander. Manche Stellen erscheinen allerdings metrisch glatter, z. B. in der ersten Scene des «Tempest» (S. 323); aber hier konnte der Wortlaut nur durch starke Abweichungen von der überlieferten Textgestalt in die Blankversform gezwängt werden. Doch auch hier finden sich Verse wie:

*You bawling, blasphem's, inchar'table dog.*

Ich will durchaus nicht die Möglichkeit abstreiten, daß einige Scenen der Dramen, die gegenwärtig noch als Prosa gelten, vom Dichter in Blankversen abgefaßt sind. Auch Janssen hat ja zuweilen Zweifel an der herrschenden Auffassung ausgesprochen. Aber bei der metrischen Herstellung solcher Scenen dürfen nicht größere metrische Härten zu Tage treten, als in den übrigen Teilen des betreffenden Dramas, es darf auch nicht willkürlich von der Überlieferung abgewichen werden. Und die notwendige Voraussetzung einer solchen Umwandlung in Blankverse müßte die poetische Färbung der Sprache der betreffenden Stelle sein.

Was der Verfasser im zweiten Teil seines Buches sonst ausführt: über die Textüberlieferung der Shakespeare'schen Dramen, über orthographische Varianten, Druckfehler, Zeilenversetzungen, Interpunktion, willkürliche Textänderungen, Auslassungen, Zusätze, über das Verhältnis der Folioausgabe zu den Quartos, ist sehr beachtenswert, und das beigebrachte Material zur Beurteilung dieser Fragen sehr wertvoll.

Besonders interessant ist die Ansicht, die sich van Dam über das Verhältnis der beiden ersten Quarto-Ausgaben von «Romeo und Julia» und «Hamlet» gebildet hat. Er verwirft die Annahme einer doppelten Redaktion und glaubt alle die Ab-

weichungen der beiden Versionen auf Nachlässigkeiten der Nachschrift oder Drucklegung, Auslassungen und willkürliche Zusätze der Setzer zurückführen zu können. Wenngleich auch in diesem Punkte der Verfasser mir einen an sich richtigen Gedanken zu sehr auf die Spitze getrieben zu haben scheint, so sind doch seine Versuche der Textherstellung durch ein Zusammenschweißen der verschiedenen Quarto-Lesarten sehr scharfsinnig und für mich wenigstens in manchen Fällen, z. B. bei der Rede des Claudius in «Hamlet» I, 2 (S. 420) oder in der Vermählungsscene («Romeo» II. 6), überzeugend.

Auch die Frage der Echtheit von «Titus Andronicus» und «Henry VI.» wird von van Dam erörtert, im Sinne der meisten deutschen und im Gegensatze gegen die meisten englischen Forscher.

Van Dams Buch wird jedenfalls auf lange Zeit hinaus befruchtend und anregend wirken, wenngleich die von ihm erörterten Probleme noch nicht als gelöst bezeichnet werden können.

Breslau. G. Sarrazin.

---

Thomas R. Lounsbury, L.H.D., LL.D., Professor of English in Yale University, Shakespeare as a Dramatic Artist, with an Account of his Reputation at Various Periods. (Shakespearean Wars I). New York, Scribner's Sons; London, E. Arnold, 1901. XIX. 449 S. (3 $.)

Vollständigkeit, so wurde uns kürzlich in autoritativer Weise gesagt, ist der Tod der Wissenschaft. Natürlich wird nur ein Thor Vollständigkeit eines Buches in allen Dingen verlangen. Aber Vollständigkeit des Ueberblicks scheint mir doch Voraussetzung, nicht bloß für verläßliche Resultate, sondern auch für klare Darstellung. Beispiel: dies Buch. Lounsbury hat ohne Zweifel eine grosse Gelehrsamkeit über seine eigentliche Frage, d. h. über die englische Shakespeare-Kritik des 17. und 18. Jahrhunderts, sich angeeignet. Dramen, Prologe, abgelegene Zeitschriften, vergessene Vorreden und die bekannten Hauptwerke sind ausgebeutet. Dennoch macht seine Arbeit den Eindruck, als wäre ihm Kapitel für Kapitel aus willkürlich gewählter Lektüre erwachsen. Die ersten drei Kapitel handeln über die drei Einheiten, die von den Klassizisten an Shakespeare vermißt wurden; hier geht bereits einiges durcheinander. Wichtige Beiträge hiezu, die man zunächst vermißt, folgen unerwartet im 7. Kapitel unter der Aufschrift '*Late seventeenth century controversies about Shakespeare*'. Wieder andere schleppen sich im 8. Kapitel nach: '*Alterations of Shakespeare's plays*'; endlich nochmals andere im 9. Kapitel: '*Conflicting eighteenth century views*'. Dabei bleibt immer noch der Essay, in dem Shakespeare gegen die ganze Regelkritik am kräftigsten und wirksamsten verteidigt wurde, unerwähnt, nämlich Youngs '*Letter to Richardson on original composition*', 1759. Das ganze Werk leidet unter solchem Mangel an vordenkender Ordnung. Es lehrt uns nur, daß sich nach dem Tode des großen Dramatikers zwei Jahrhunderte lang eine Menge kluger Leute an ihm gerieben haben, die einen mit ästhetischem, aus der *tragédie* geschöpftem Vorurteile, die anderen mit moralischem Übereifer — wobei zur Abwechslung der schärfste Angriff fehlt, nämlich der von J. Collier, '*Short view of the immorality of the English stage*' 1697. Der Schluß erst sucht positiv zu wirken und uns mit einer gehobenen Vorstellung von Shakespeare zu entlassen, aber „es gelang ihm nicht“; kein einziger neuer Punkt der Bewunderung oder des Verständnisses für Shakespeare hatte sich auf dem langen Weg ergeben.

Wer auf diesem Gebiete Positives finden will, muss die Frage umkehren: nicht Shakespeare ist determinandus; er steht fest; sondern in ihm spiegeln sich die wechselnden Kritiker; das Verhältnis zu ihm ist ein Hauptmaß und jedenfalls die deutlichste Illustration für die Entwicklung der englischen Kunsttheorie von 1600 bis 1800. Da sieht man zuerst die Entfremdung vom Standpunkt des Elisabethischen Volkstheaters, d. h. des romantischen Dramas, die noch zu Lebzeiten des Meisters Platz griff, zunächst unter dem lateinisch-gelehrten Einfluss des Ben Jonson. Ein Strom von Poesie quoll hervor, aber die Weisen wollten nicht Poesie, sondern Rhetorik. Als dann „Majestät aus Paris zurückkam“, berauschten sich die Gelehrten am Franzosentum, das auf Englands Litteratur immer quantitativ anregend und qualitativ hemmend gewirkt hat. Dryden „bekehrte sich“ zu den Regeln, der Hof bekannte sie, die litterarische Plebs betete sie nach, nur Shakespeare stand noch im Wege, wie ein Fels inmitten einer neuen Heerstraße. Rymer suchte ihn wegzusprengen: dies der Sinn seiner sonst schier unbegreiflichen Angriffe auf den Größten seines Landes. Woran Rymers Tadelsalven abprallten? An der stets erneuten Bühnenwirksamkeit Shakespeares. Die Kritik war gegen ihn, aber vollgedrängte, beifalldröhnende Schauspielhäuser sprachen lauter für ihn. So entschloß sich Addison und seine Zeit, den Fels im Weg als unbezwinglich, als ein Naturwunder zu umgehen. Bis dahin war es eine Bewegung zu den Regeln gewesen. Jetzt wurde es allmählich eine Bewegung von den Regeln weg. Die sentimentale Zeit Richardsons war geneigt, jede Regel zu opfern, wenn dadurch mehr Gefühl erzielt wurde, Schreck oder Rührung, Angst oder Freude. Burke gründete seine Theorie des Erhabenen und Schönen 1757 geradezu auf die Nervenvibration, die ein feuriges oder schmelzendes Wort im Hirn unmittelbar erzeugt. Auf dieser Grundlage wuchs Dr. S. Johnsons Shakespearekritik heran, die unmittelbare Vorgängerin der Lessingschen: Johnsons Ausgabe mit der berühmten Vorrede erschien 1765, die Hamburgische Dramaturgie 1767, und Lessing hatte den englischen Diktator der Litteratur fleißig gelesen. Der sentimentale Geschmack arbeitete dann für das Romantische vor, wie es sich auch bei Ossian, Goldsmith, Percys *'Reliques'*, Walpoles *'Castle of Otranto'*, Johnsons *'Tour to the Hebrides'* beobachten läßt. Indem Johnson *the frigid philosophy* der Aufklärer von sich wies — die Stelle ist in seiner Beschreibung von Iona zu lesen —, war der Bann der Regeln gebrochen. Den Aufbau einer neuen, auf Shakespeare und dessen deutsche Bewunderer gegründeten Ästhetik besorgte Coleridge, der eigentlich das Schlußkapitel bilden müsste. *Others abide our judgment, thou art free.*

Von Einzelheiten seien nur wenige berührt. Lounsbury S. 19 weiß kein Drama, auf das Ben Jonsons spöttische Anspielung im Prolog zu *'Everyman in his humour'* paßte: *to make a child, now swaddled, man and then shoot up in one beard and weed past threescore year.* Die Anspielung paßt aber auf 'Heinrich VI', der zu Anfang der nach ihm genannten Trilogie (1422) fast noch ein Säugling ist und am Schluß derselben als ehrwürdiger Greis von Gloster ermordet wird. Daß obiges Drama von Shakespeare gemeint war, wird noch erhärtet durch die unmittelbar folgenden Anspielungen Ben Jonsons auf *York and Lancaster's long jars*, und auf 'Heinrich V.' (*where neither chorus wafts you o'er the seas*). Die Stelle ist auch deshalb beachtenswert, weil sie zeigt, daß Ben Jonson bereits den ersten Teil von Heinrich VI. Shakespeare zuschrieb, auf den offenbar der ganze Prolog gemünzt ist. — Bei der Behandlung der Shakespeare-Nachahmungen aus dem 17.—18. Jahrhundert fehlt jeglicher Hinweis auf die darauf bezügliche Klein-

litteratur; das Verzeichnis der Nachahmungen wäre sonst noch länger, eine Entwicklung fühlbarer geworden. — Was Homes '*Douglas*' (1756) betrifft, ist inzwischen durch Wolbe der Shakespeare-Einfluß präzisiert worden: er kam aus 'Romeo' und 'Othello'. — Die Bibliographie verweist auf eine Anzahl bisher zu wenig beachteter Werke, wie denn überhaupt Lounsburys Arbeit, trotz ihrer losen Anlage, reich an guten Winken und Anregungen genannt werden muß.

Berlin. A. Brandl.

---

Goldwin Smith, Shakespeare: The Man. An attempt to find traces of the dramatist's personal character in his dramas. Toronto. G. N. Morang & Co., Ltd. 1899. 77 pp. (2s. 6d.)

Die Persönlichkeit des Dichters aus seinen Werken herauszulesen, hat einen eigenen Reiz, und gar mancher Versuch ist schon in dieser Richtung gemacht worden. Der Verfasser befolgt das durchaus zu billigende Prinzip, daß man vor allem die Stellen deuten müsse, die über den Rahmen der Dichtung hinausragen. Mit geschickter Hand stellt er auf den wenigen Seiten das zusammen, was uns die Dramen über ihren Schöpfer sagen. Als Hintergrund dienen die historischen Ereignisse. Nur hat er diesen Hintergrund etwas zu weit genommen, wenn er auch noch den Ausbruch des dreissigjährigen Krieges hereinzieht, wo doch Shakespeare schon zwei Jahre im Grabe schlief. Das Büchlein bringt nicht viel Neues, aber es liest sich angenehm. Nur in Einzelheiten wird man nicht immer einverstanden sein. Shakespeare soll in Rom Giulio Romanos Fresken gesehen haben. Denn «Verlorene Liebesmüh» III, 1, 180 lesen angeblich die alten Ausgaben *This signior Julio's giant-dwarf, Dan Cupid.* Aber die alte Lesung heißt *Junios.* Nun hat Giulio Romano den Gradasso gemalt, von kleiner Gestalt, aber kräftigem Bau, '*thus resembling Cupid in the combination of diminutiveness and might*'. Jedoch der Leibzwerg des Kardinals Hippolyt von Medici ist alles eher als ein Cupido. Und auf diese Ähnlichkeit gestützt, nimmt man an, daß Shakespeare das Gemälde gesehen habe. Man vergegenwärtige sich doch nur die Kühnheit des Schlusses! — Es wäre gut gewesen, darauf hinzuweisen, daß Shakespeares Griechentum im «Sommernachtstraum» und in «Troilus» nichts anderes ist, als Chaucers Griechentum. Man darf nicht ohne weiteres des Dichters Anschauung suchen in Zügen, die er aus seiner Quelle genommen hat. Dies gilt z. B. auch für seine Behandlung der Geschichte König Johanns. Nicht erst Shakespeare, sondern schon der Verfasser des alten '*Troublesome Raigne of King John*' läßt den Prinzen Arthur durch einen Unfall den Tod erleiden und macht seine beabsichtigte Ermordung zum Anlaß der Rebellion der Lords. Daß Shakespeare bei dem Ausdruck '*detested wife*' («Ende gut», II, 3) an seine eigene Gattin gedacht habe, heißt ein altes Vorurteil auf die Spitze treiben; daß er aber deshalb den Kampf gegen Spanien nicht erwähne, weil dies bei Hofe vielleicht leisen Anstoß hätte erregen können: das heißt nicht nur Shakespeare neben Rosenkrantz und Güldenstern stellen, es zeigt auch eine unrichtige Auffassung der Verhältnisse an Elisabeths Hof. Oder hat vielleicht Ralegh seine Kaperschiffe ohne Wissen der Königin hinaus gesandt, die sich dabei mit ihrem Kapital beteiligte? — Von diesen und einigen ähnlichen, nicht ganz richtigen Auffassungen abgesehen, bietet aber das Büchlein des kanadischen Gelehrten eine sehr hübsche Zusammenfassung dessen, was wir über den Menschen Shakespeare wissen.

Jena. Wolfgang Keller.

---

W. Franz, a. o. Professor an der Universität Tübingen, Shakespeare Grammatik. Halle a. S., Max Niemeyer, 1900. (II. Hälfte. M. 3.–

Über die erste Hälfte dieses Werkes ist bereits im Jahrgang 35, S. 316 berichtet worden. Die zweite, kleinere Hälfte, die es zum Abschluß bringt, b handelt die Konjunktionen und das Verbum, dazu noch in zwei kürzeren Kapite die Kongruenz zwischen Subjekt und Prädikat und die Wortstellung. Die ursprün lich in Aussicht genommene allgemeine Einleitung über die Entwicklung d Sprache im 16. und 17. Jahrhundert hat Franz unterdrückt. Das empfindet m um so mehr als eine Enttäuschung, als die von ihm angeführten Gründe für di Vorgehen mit Thatsachen zusammenhängen, die schwerlich erst während der Au arbeitung der zweiten Hälfte hervorgetreten sein können. Jedenfalls sind wir dem Wunsche berechtigt, diese Studie bald in irgend einer anderen Form zu sehe

Der Eindruck, den die erste Hälfte machte, wird durch das fertige Werk b stätigt. Wir haben eine gründliche Arbeit vor uns, welche innerhalb des einn gesteckten Rahmens (vgl. a. a. o.) diejenigen sprachlichen Erscheinungen Shak speares, die von dem heute Üblichen abweichen, sorgfältig verzeichnet und in ih geschichtlichen Bezüge einreiht. Dabei ist allerdings zu betonen, was zu th Franz selbst nicht ermangelt, welch ausgezeichnete Vorarbeit an Alexander Schmi Shakespeare-Lexikon bereits vorlag. Manchmal ist die Anordnung nicht ganz glüc lich. Man ist auf den ersten Blick überrascht, in der Formenlehre kein Kapi über die Pronomina zu finden und vermißt z. B. eine Besprechung der Verwe dung von *mine* für *my* und von *his* und *it* für das heutige *its*. Thatsächlich e wähnt auch Franz diese Erscheinungen, aber in der Syntax (S. 143 und 13 wohin sie doch nicht gehören.

Als einen Mangel des Werkes empfinde ich es — im Sinne meiner Au führungen, Jahrgang 35, 317 — daß Franz vor allem die geschriebene Sprache v Augen hat und manchmal phonetische Belebung des Buchstabens vermissen lä Daher geht er nicht immer tief genug und gelangt wohl auch zu anfechtbar Aufstellungen. So sagt er § 446, S. 321, daß Shakespeare kontrahierte Form wie *don't* für *do not* noch nicht kannte. Das soll genauer heißen: die Quart und die erste Folio kennen noch nicht die Schreibung *don't*, die erst in d zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auftaucht. Aber es ist klar, daß solche Form in der gesprochenen Sprache erst geraume Zeit in Gebrauch sein müssen, l die träge Schrift ihnen nachkommt. Wenn im Vers kaum Hinweise auf solc Formen erscheinen — denn die gelegentliche «Verschleifung» des *not*, die Kö S. 39 anführt, besagt zu wenig — so ist das ganz begreiflich, da sie ja auch he der ernsten Poesie meist noch fremd sind. Aber in seiner Prosa könnte Sha speare sehr wohl *don't* haben sprechen lassen: es ist kein Anhaltspunkt vorhand ihm diese Form zuzuschreiben, aber auch keiner, sie ihm abzusprechen.

Wenn bei Shakespeare wie überhaupt im 17. und zum Teil noch im 18. Ja hundert die Artikelform *an* auch nicht selten vor *h* und *u (eu, ew)* steht *(an ha an union)*, so ist das nicht oder nicht bloß Mangel an grammatischer Regelu wie dies nach Franz's Darstellung S. 94 scheinen könnte. Das *h* war im Fr Neuenglischen auf dem Wege abzufallen; doch ist diese Tendenz nur in den D lekten durchgedrungen, während in der gebildeten Sprache, wie es scheint du eine vom Schriftbild ausgehende Reaktion, das *h* wieder hergestellt worden (Sweet, H. E. S. § 888, Koeppel, Spelling-Pronunciations S. 4). Daß unter solch

Umständen vor *h* gern die Form *an* gebraucht wird, ist begreiflich. Ferner war die Lautung der Schriftzeichen *u* und *ew (eu)* im Früh-Neuenglischen bei einem großen Teil der Sprechenden noch *ü*, insbesondere wird in der getragenen Bühnensprache das ältere und gewiß vornehmere *ü* gesprochen worden sein. Davor ist *an* ebenso gerechtfertigt wie vor anderen Vokalen. Ich hätte Auskunft erwartet, ob vor *u*, *ew* immer *an* erscheint oder, wenn nicht, unter welchen Bedingungen: vielleicht ist es möglich, daraus einen Schluß auf die von Shakespeare beabsichtigte Aussprache, *ü* oder *ju*, zu ziehen. Franz giebt nur einige Beispiele, die den zahlreicheren Belegen bei A. Schmidt entnommen zu sein scheinen.

Etwas altväterlich mutet es an, wenn Franz (S. 40) von der «Verstümmelung» des *his* zu *'s* spricht, während in dieser Reduktion doch eine sehr gewöhnliche und unter gewissen Bedingungen normale Sprachentwickelung vorliegt.

Es hat sich immer in der Wissenschaft förderlich erwiesen, die verschiedensten Gesichtspunkte geltend zu machen. Aus diesem Grunde, nicht etwa aus kleinlicher Krittelsucht, habe ich gegenüber einem wesentlich syntaktischen Werk auf die Beachtung des Lautlichen hingewiesen. Trotz dieser Ausstellungen bin auch ich der Meinung, daß sich Franz's Shakespeare-Grammatik innerhalb der einmal gezogenen Grenzen als ein sehr nützliches und brauchbares Werk erweisen wird.

Graz. K. Luick.

---

Dr. Clemens Klöpper, Shakespeare-Realien. Alt-Englands Kulturleben im Spiegel von Shakespeares Dichtungen. Dresden, Verlag von Gerhard Kühtmann 1902 (Umschlag, 1901 Titelblatt). 182 S. (4.—, geb. 5.—)

Der Verfasser bemerkt im Vorwort als Zweck und Ziel seines Werkes «eine systematische Darstellung der gesamten Shakespeare-Realien zu bringen». Was an Sacherklärungen von bekannten Interpretatoren, wie Delius, Alex. Schmidt, Elze u. A. teils in Ausgaben verstreut, teils zusammenhängend bearbeitet war, wird hier übersichtlich zusammengestellt, ohne daß neue Gesichtspunkte berührt würden. Hierin und in der Aufzählung der für die verschiedenen Kulturgebiete in Betracht kommenden Litteratur liegt das Verdienst für den rein praktischen Wert des Buches. Beeinträchtigt wird dasselbe durch das Fehlen jeder Versangabe in den beigebrachten Belegen, wodurch eine Vergleichung mit dem betreffenden Passus bei Shakespeare und eine rasche Orientierung bedeutend erschwert wird.

Bei der im Vorwort ausgesprochenen Absicht des Verfassers «in knappen Umrissen ein Bild von dem kulturellen und gesellschaftlichen Leben Englands zur Zeit Shakespeares zu entwerfen, soweit es sich in seinen Dichtungen abspiegelt», wäre es eine dankbare Aufgabe gewesen, hätte er mit Berücksichtigung der zeitgenössischen Litteratur eine gewisse historische, nicht eben weit ausgreifende Betrachtung zu Grunde gelegt. Hierfür findet sich jedoch nicht der leiseste Ansatz. Bezeichnend für des Verfassers Ausbeute von Shakespeares Dichtungen vom kulturellen Gesichtspunkt ist z. B. die zweimal mit denselben Worten S. 22 und 52 angeführte Thatsache, daß zu Shakespeares Zeit «die Gärtner nicht allzu sanft behandelt werden», was aus der Gärtnerscene in Richard II (III 4) hervorgehen soll, wo die Königin die Unterhaltung des Gärtners mit seinen Gehülfen belauscht und aufgebracht über die Äußerung des Gärtners von der Absetzung ihres Gemahls ihn in gerechtem Zorn hart anfährt; oder wenn Shakespeares philosophisches Interesse mit den Worten charakterisiert wird: «Die Philosophen werden bei Shakespeare

spöttisch behandelt und als unpraktische Theoretiker gezeichnet» (S. 16); od wenn im Anschluss an Rümelin aus der Ansprache Heinrichs V. (III 1) an se Heer Shakespeares Geringschätzung des gemeinen Soldaten herausgelesen wi (S. 50). Ein König, der seine Soldaten zum Kampf anfeuert, wird zu ihnen nic mit «verächtlichster Geringschätzung» sprechen. — Bei der Aufzählung sämtlich bei Shakespeare vorkommenden Tiere lag es nahe, den Standpunkt der ze genössischen Zoologie kurz zu streifen und bei der Gelegenheit die verschieden Tieren, wie Bär, Pelikan u. a. angedichteten Sagen, wie sie von Shakespeare erwäh und geglaubt werden, als aus dem Physiologus stammend zu erwähnen.

Meist glaubt der Verfasser mit allgemein gehaltenen Redensarten, besonde zu Beginn eines neuen Abschnittes, die durch einen ganz regelmäßig gebaute eintönig wirkenden Satzbau den Stil des ganzen Buches kennzeichnen, für Beleuchtung der kulturellen Verhältnisse genug gethan zu haben. Im übrig leidet die Arbeit als selbständige Leistung entschieden Einbuße durch die au gedehnten Excerpte, besonders aus den einschlägigen Artikeln des Shakespea Jahrbuches, die, rechnet man etwa 55 Seiten abgedruckter Scenen und Scenente ab, ungefähr den vierten Teil des Textes umfassen. Vergl. die Abschnitte über Pag S. 17—19, Juden 19—22, Narren 26—37, Kammerfrauen 37—45, Gerichtswes 54—57 u. s. w. Der Abdruck ganzer Scenen, wie der bekannten Wirtshaussce zum Eberkopf in Eastcheap (1. Heinr. IV., II, 4), die 18 Seiten einnimmt, u anderer Scenen wird durch die Bezeichnung «Shakespeare-Realien» nicht gerecl fertigt. Wiederholungen, wie S. 101, Anm. 15 und S. 173, Anm. 17, wären bess unterblieben.

Die Erwartung, daß «die anspruchlose kleine Schrift mitwirke zum tiefer und innigeren Verständnis der Werke des großen Briten», muss bei der wer erschöpfenden Darstellung (besonders auch bei der Unvollständigkeit der Zitate), l dem Mangel an neuen sachlichen Erklärungen und einer zu Grunde gelegt historischen Betrachtung billig bezweifelt werden. Möglich, daß vielleicht einzel Stellen in zeitgenössischen Dichtungen, an der Hand des Buches mit ähnlichen Shakespeares[1]) Werken bequem in Parallele gestellt, leichter gedeutet werd können.

Braunschweig. Ernst Vogel.

---

New Shakespeareana. Weder irrgläubig, noch altgläubig, nur Shak speare. Vol. 1 No. 1. September 1901. A twentieth century review Shakespearean and dramatic study, conducted by the Shakespeare Society New York, and published for them by the Shakespeare Press of Westfie New Jersey, U. S. A. Price 75 cents a copy or $ 2.50 the year in advan 38 S. 4°.

Jede neue Shakespeare-Zeitschrift, die es ernst meint, sei willkommen; de ist es etwas schwer, diese erste Nummer — keine folgende ist mir mehr gekommen — ernst zu nehmen, denn gleich am Kopf der ersten Seite drück Herausgeber und Verleger ihr tiefstes Bedauern aus (*exceedingly regret*), daß dies Heft versenden. Spätere Nummern würden besser sein. Solches Geständ

[1]) Die Schreibung Shakespeare, die der Verfasser einführt, zeugt nicht v etymologischer Feinfühligkeit.

entwaffnet die Kritik. Im übrigen steht in dem schmächtigen Quartheft manches Richtige. Mabies Buch *'W. Shakespeare: Poet, Dramatist and Man'* ist rückhaltlos als eine schwache Reproduktion besprochen. Den zwei Bänden von W. Fleming, *'How to study Shakespeare'* ist im Gegensatz zu einer buchhändlerischen Anpreisung ähnlich scharf mitgespielt. Jung Amerika scheint entschlossen, nur gute Wissenschaft zu dulden. Ein Vorschlag, vier Hamlet-Texte neben einander zu drucken, nämlich eine Rückübersetzung des „Bestraften Brudermords" aus dem deutschen, die beiden Quartos von 1603, 1604, und die erste, Folio scheint mir bei der bequemen Zugänglichkeit dieser Texte nicht sehr empfehlenswert. Zwei Briefe, der eine von Appleton Morgan, *President of the New York Shakespeare Society*, der andere von Sidney Lee, handeln über die Verdienstlichkeit des Unternehmens, alle vorhandenen Exemplare der ersten Folio zu collationieren. Über den letzten Artikel, *'A list of once used words in the plays'*, ist noch kaum zu urteilen, weil er fortgesetzt werden soll. Unter den Marginalia am Schluß bemerken wir einen freundlichen Bericht über die letzte Jahresversammlung unserer deutschen Shakespeare-Versammlung, den wir gern in ähnlichem Ton erwidern würden, wenn einer unserer zahlreichen Landsleute in den Vereinigten Staaten uns über dortige Shakespeare-Feiern ähnlich informieren wollte. A. B.

---

Friedrich Theodor Vischer, Shakespeare-Vorträge. Dritter Band. Othello. König Lear. Stuttgart, J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger. 1901. XX und 382 S. 8°.

«In «Romeo und Julia» wird eine Blume zerschnitten, im «Othello» kracht ein Eichbaum zusammen», sagt Vischer.[1]) Wir können das Bild acceptieren, nur dürfen wir fragen, fällt die Eiche unter dem von außen kommenden Beilhieb oder als ein Opfer des Wurmes, der an ihrer Wurzel nagt. Vischer entscheidet sich für die erstere Alternative, ihm ist Othello lediglich ein Opfer Jagos, den er «ein Genie im Bösen» nennt. Bei dieser Auffassung ist es nur konsequent, wenn Desdemona ihm als «ein Opferlamm, eine Märtyrerin» erscheint.

Ist bis dahin für Vischer alles verhältnismäßig einfach, so macht ihm die Frage nach der tragischen Schuld naturgemäß um so größere Schwierigkeiten. Bei Othello findet er sie lediglich in seiner Leichtgläubigkeit Jago gegenüber, und in Bezug auf Desdemona muß er sich vollends mit einem «Hauch von Schuld» oder gar einem «Fehler» begnügen, den er in ihrer heimlichen Flucht aus dem Vaterhause erkennt. Und selbst dieser Fehler wird in Vischers Augen noch gemildert durch die «Unvernunft» des Vaters, wie ihm denn überhaupt dieser Brabantio «ein so jähzorniger, thörichter Charakter» ist, «daß man nicht viel Mitleid mit ihm haben kann».

Dies Referat ist nicht der Ort, um meine von der Ansicht Vischers wesentlich abweichende Auffassung dieser Tragödie eingehend zu erörtern und zu begründen, und nur soviel mag in der Kürze gesagt werden, daß meines Erachtens Shakespeare eine lediglich von außen kommende, künstlich eingeflößte Leidenschaft und daraus resultierende Verschuldung überhaupt nicht kennt. Ihm ist eine jede Schuld das Produkt des eigenen Charakters und diesem gewissermaßen immanent.

---

[1]) S. 9 des vorliegenden Bandes.

In dieser Hinsicht ist Shakespeare durchaus Fatalist, im Sinne von Goethes orphischem Urwort:

— — — — — — — — — — — — — — — —

Nach dem Gesetz, wonach du angetreten;
So mußt du sein, dir kannst du nicht entfliehen.

Äußere Einflüsterungen üben ihre verderbliche Wirkung nur auf empfänglichem Nährboden und können hier freilich zur Vernichtung führen, der gesunde Organismus stößt das eingeimpfte Gift ohne Schaden und höchstens mit dem Gefühl eines geringen Unbehagens wieder aus. Das typische Beispiel hierfür im Umkreise Shakespeare'scher Gestalten ist das Verhalten Banquos und Macbeths gegenüber den Weissagungen der Hexen.

Nicht nur Othello, sondern auch Desdemona ist das (äußerlich betrachtet freilich schuldlose) Opfer einer immanenten Schuld.

*'I saw Othello's visage in his mind'*

erklärt Desdemona, und in Bezug auf Othello dürfen wir dies Wort geradezu umkehren. Er sah ihr Herz in ihrem Angesicht.

Anders ausgedrückt: Desdemona stand unter dem Banne ihrer Phantasie, die Sinne blieben unbeteiligt; was sehr schön bestätigt wird durch die Erklärung ihres Vaters: «ein Mädchen, schüchtern, von Geist so still und sanft, daß jede Wallung in ihr errötet vor sich selbst».

Othello auf der andern Seite aber ist der echte Sohn seiner Rasse, worauf A. W. Schlegel (obwohl von Vischer deswegen als «dickhäutig» verurteilt) mit vollem Recht schon hingewiesen hat. Sein Verstand ist der Sklave seiner Sinne. Wenn Desdemona den Gatten als frei von Eifersucht erklärt, so darf sie, die Othello trotz ihrer Verehrung im Grunde recht wenig kennt, dies zwar mit gutem Gewissen sagen, wir müssen uns aber hüten, diesen Ausspruch zur Charakteristik des Mohren im Sinne des Dichters verwenden zu wollen.

Machen wir uns doch einmal klar, wie wenig von Jagos Seite im Grunde dazu nötig war, die Eifersucht Othellos aufflammen zu lassen. Die wenigen Worte «Ha, das gefällt mir nicht», wären spurlos abgeglitten, sofern sie nicht auf einen sehr empfänglichen Boden gefallen wären. Schon bei den Worten Brabantios (I, 3) «den Vater täuschte sie, sie täuscht auch dich», wird ein in den Geist des Charakters eingedrungener Schauspieler den Mohren unwillkürlich zusammenzucken lassen, um dann mit trotzigem Nachdruck die Worte «für ihre Treu' mein Leben!» hervorzustoßen.

Nicht ohne tiefere Bedeutung ist es, wenn wir Brabantios Worte im dritten Akt aus Jagos Munde zum zweiten Male vernehmen. Sie finden in Othellos rasch entflammter Eifersucht ein sicheres Echo!

Bezüglich Desdemonas aber darf nicht geleugnet werden, daß in ihrer mitleidigen Fürsprache für Cassio ein Unterton persönlichen Interesses mitklingt, ihr selbst freilich unbewußt, und deshalb darf sie in Bezug auf Cassio das Vorhandensein persönlicher Motive und Gefühle bis zuletzt mit gutem Gewissen leugnen.

Daß aber thatsächlich die schlummernden Sinne in ihr erwacht sind, und zunächst noch ganz allgemein ein Gefallen an männlicher Wohlgestalt ausgelöst *haben*, das deutet uns der Dichter sehr schön und fein an, wenn er Desdemona

in einem Augenblick schmerzlicher Bewegung plötzlich das Bild des ihr persönlich ganz gleichgültigen venetianischen Gesandten, ihres Vetters, vor die Seele zaubert. «Der Lodovico ist ein feiner Mann».

Zugleich erhalten wir durch dieses hingeworfene Wort die Bestätigung, daß das von ästhetischem Wohlgefallen beeinflusste Interesse für Cassio mit einer persönlichen Neigung thatsächlich nichts zu thun habe.

Zum Schluß noch ein Wort über Jago. Man vergleiche einmal die klare Motivierung der Handlungsweise des Fähnrichs in Cinthios Novelle mit der offenbar gewollten Verworrenheit von Jagos sogenanntem Plane im Drama. [1]) Shakespeares Jago, der *'motiveless motivehunter'*, wie ihn Coleridge mit Recht genannt hat, versteht zwar den sich darbietenden Zufall (welchem übrigens im Drama eine weit größere Rolle zugewiesen ist als in der Novelle) geschickt zu benutzen; von einem zielbewußten Handeln aber und «durchdringender Schärfe seines seelenkundigen Blicks» (die Vischer ihm zuschreibt) ist, wie mir scheint, nicht allzuviel zu spüren!

Jago ist, wenn ich den Dichter recht verstehe, gewissermaßen nur ein Werkzeug in den Händen einer höheren Macht, dessen Aufgabe darin besteht, die auf dem Grunde von Othellos Seele ruhenden Leidenschaften so schnell, wie es der Fortgang des Dramas verlangt, über die «Schwelle seines Bewußtseins» zu heben. Seine Bedeutung für das Drama wäre demnach *mutatis mutandis* derjenigen der Hexen im Macbeth zu vergleichen.

Über Vischer als Shakespeare-Übersetzer kann ich mich im allgemeinen auf das an anderer Stelle[2]) in Bezug auf seinen Macbeth-Text Gesagte beziehen, und nur eine Stelle sei kurz erwähnt, da Vischer ihrer auch in seinen Vorträgen ausdrücklich gedenkt: die Eingangsworte von Othellos Monolog vor dem Morde (V, 2) *'it is the cause'* übersetzt Vischer: «es hat Grund». Selbst zugegeben, daß *cause* hier die von Vischer gewollte Bedeutung «rechtlicher Grund» haben könnte, so hat er sich doch die grammatikalischen Bedenken, die seiner Übertragung hier entgegenstehen, wohl nicht genügend klar gemacht, und wir haben meines Erachtens «keinen Grund», von Baudissins sinngemäßem (wenn auch nicht ganz wörtlichem) «die Sache will's», abzugehen.

Die grandiose Dissonanz des *'King Lear'* völlig aufzulösen, ist Vischer so wenig gelungen wie einem seiner Vorgänger. Mehr als irgendwo sonst hat der Erklärer hier die Empfindung «auf Granit zu beißen». Den gehäuften Gräueln dieses Dramas gegenüber wird eine volle ästhetische Befriedigung niemals aufkommen können.

Den Charakter Lears, seine Schuld und Sühne, beleuchtet mehr als ein umfangreicher Kommentar das auch von Vischer angeführte Wort Rötschers: «Lear würde nicht so leiden, wenn er nicht so liebebedürftig wäre».

Cordelia ist so wenig wie Desdemona «reines Opfer» (wie Vischer meint). Auch ihr Verschulden ist in ihrer Charakteranlage begründet. (Sie «liebt und schweigt».) Daß sie auf Grund derselben nicht anders handeln konnte, mag sie in unseren Augen entschuldigen, ohne sie der blind waltenden Naturnotwendigkeit zu entziehen, die jedem Thun auch die Vergeltung folgen läßt. Cordelia sühnt ihr Vergehen, indem am Krankenlager des gequälten Greises der Schmerz ihr die

---

[1]) cf. z. B. die beiden Monologe I, 3 und II, 1.

[2]) Siehe S. 257 dieses Jahrbuchs.

zärtlichen Liebesworte entringt, welche das ungestüme Verlangen des Vaters ihr nicht zu entlocken vermocht hatte. Die «himmlischen» Worte (um Vischers Ausdruck zu gebrauchen), welche Cordelia auf den Ausruf Lears,

«Deine Schwestern,
Soviel ich mich erinn're, kränkten mich,
Und Du hast Grund, sie nicht»,

erwidert: «Kein Grund! Kein Grund!» sind keineswegs nur zur Beruhigung des kranken Greises gesprochen, sie entspringen vielmehr ihrer festen Überzeugung. Gerade die strenge Wahrheitsliebe hat ja einen wesentlichen Bestandteil von Cordeliens Charakter und ein hervorragendes Motiv ihres Handelns von Anfang an gebildet.

Cordelia wie Desdemona sind also nicht sowohl die schuldlosen Opfer äusserer, zufälliger Umstände, als ihres eigenen Charakters, ohne daß dadurch die rührende Wirkung ihres Geschickes eine Einbuße erleiden würde.

Vor Shakespeares unbestechlichem Blicke zerfällt auch in der menschlichen Seele (wie im Sonnenspektrum) die Farbe der Unschuld in eine ganze Skala von ineinander übergehenden Farbentönen.

Stuttgart. F. P. v. Westenholz.

---

W. Kühne, Dr. med., Venus, Amor und Bacchus in Shakespeares Dramen. Eine medicinisch-poetische Studie. Braunschweig, E. Appelhans & Co. 1902. 74 S.

Shakespeares medicinische Kenntnisse sind schon oft der Gegenstand eingehender Studien gewesen. Die Einen haben, von unserem heutigen Wissen ausgehend, das intuitive Verständnis des Dichters für all die verschiedenen krankhaften Zustände des menschlichen Körpers, das seiner Zeit weit vorauszugehen schien, bewundernd hervorgehoben. Die Andern gingen mehr historisch zu wege und suchten aus der Pathologie und Therapie des 16. Jahrhunderts Shakespeares Anschauungen zu erklären. Der Verfasser der vorliegenden Schrift kennt offenbar diese Litteratur nicht. Aber merkwürdiger Weise bringt er doch fast nichts, was seine Vorgänger schon ausgeschöpft hatten. Nur das erste Kapitel, über die Syphilis, ist schon — und zwar gründlicher — behandelt. Vergl. R. Sigismund, Shakespeare-Jahrbuch 16, 39 ff. Dort ist auch die bis dahin erschienene Litteratur angeführt. Der Grund hierfür ist der, daß der Verfasser hauptsächlich Zustände behandelt, die wir nicht als Krankheiten anzusehen pflegen. Er bespricht außer dem schon erwähnten Kapitel, den Energieverlust infolge von Ausschweifungen, bei Antonius (p. 12 ff.), die Pubertät und das Erwachen erotischer Gefühle, bei Romeo und Julia (p. 22 ff.), den Alkoholismus, bei Cassio (p. 62 ff.), und seine Folgen, bei Falstaff (p. 65 ff.), die Epilepsie, bei Othello (p. 38 ff.), die Narcotica des Frater Lorenzo (p. 33 ff.) und das Mandragora (p. 18), endlich den gewaltsamen Tod der Kleopatra (p. 19 ff.) und Desdemona (p. 60 f.). Überall weiß der Verfasser seinen Gegenstand für den Laien interessant zu machen, wenn man auch manchmal die Empfindung hat, es werde ein medicinisches Gutachten vor den Geschworenen verlesen. Er will einen naturwissenschaftlichen Kommentar zu den Stellen geben, die er als besonders geeignet herausgegriffen hat, keine abschließende Untersuchung über Shakespeares Kenntnisse auf dem Gebiete: daher hat er auch nicht die

sämtlichen Werke des Dichters in sein Bereich gezogen. Für das Verständnis Shakespeares von dieser Seite her bietet die kleine Schrift eine willkommene Ergänzung der Arbeit von Sigismund. W. K.

---

Professor Gutermann, Shakespeare und die Antike. Wissenschaftliche Abhandlung im Jahresbericht des Königlichen Karls-Gymnasiums in Heilbronn. 1900.

In der Arbeit, von welcher hier der erste Teil vorliegt, sucht der Verfasser ein Bild von Shakespeares Beeinflussung durch Schriftsteller und Ideen des klassischen Altertums zu geben. Die Darstellung ist offenbar für einen gemischten Leserkreis berechnet und greift deswegen etwas weit aus. Im Anschluß an Elze u. A. werden Shakespeares Schulbildung, die litterarische Strömung am Hofe, die Übersetzungen aus den alten Sprachen und Shakespeares Sprachkenntnisse besprochen, dabei der Einfluss Senecas und Ovids hervorgehoben, und zum Schluß auf die Verwendung des mythologischen Apparats der klassischen Völker bei unserem Dichter hingewiesen. Zu neuen Ergebnissen ist der Verfasser in seiner Erstlingsarbeit nicht gelangt. Ab und zu finden sich Versehen in Form von schiefen Auffassungen oder unrichtigen Angaben. Erfreulich wirkt die Abhandlung dadurch, daß sie das stets lebendige Interesse unserer Gymnasiallehrer für Shakespeare aufs neue bekundet. W. K.

---

A New Variorum Edition of Shakespeare, edited by H. H. Furness. Vol. XIII: Twelfe Night, or, What You Will. Philadelphia, Lippincott, 1901. XXII, 434 S.

So einfach dies Lustspiel scheint, giebt es dem Herausgeber doch einige schwere Rätsel zu lösen auf. Furness verhält sich ihnen gegenüber so, daß er reiches Material darüber beibringt, die Ergebnisse aber behutsam mustert und sich vor deren Überschätzung weislich hütet.

Mit den beiden Titeln hat weder der liebeskranke Herzog, noch seine als Page verkleidete Liebhaberin, noch die spröde Geliebte, die sich lieber in den vermeintlichen Pagen vergafft und dennoch eine vornehme Figur bleibt, innerlich etwas zu schaffen. Darum hatte König Karl I. ein Recht, in seinem Exemplar der Folio², das jetzt auf dem Britischen Museum aufbewahrt wird, dem Stück eine neue Überschrift zu geben, die wenigstens auf dessen berühmte Spottfigur verweist: «Malvolio». Indem der unglückliche Monarch das lächerliche Konterfei der Puritaner, durch die er später auf das Schaffot kam, so hervorhob und dessen Namen eigenhändig über das Drama schrieb, verriet er ein gut Teil von den politischen Sympathieen, die das Haus Stuart mit dem großen Royalisten unter den Poeten verbanden. Hätten die Stuarts nur auch von den Warnungen, die er an den Hof richtete, besonders in «Cymbeline», zu lernen vermocht! Weder über die Wahl des Titels, noch über die Herkunft und Bedeutung des Malvolio läßt sich Furness in lange Erörterungen ein. Er sieht offenbar kein ausreichendes Material für eine Entscheidung.

Für die Entstehungszeit ist nur die untere Grenze festgelegt, durch die Angaben in Manninghams Tagebuch über eine Aufführung am 2. Februar 1601—2. Als obere Grenze ist Furness geneigt, die Anspielung auf die «neue Karte» mit den vielen Linien und *the augmentation of the Indies* gelten zu lassen (A. III,

Sc. 2). Diese Karte soll die in Hakluyts «Voyages» 1599 gewesen sein, wobei sich Furness den Ausführungen von Coote (*New Shaksp. Soc. Trans.* 14. Juni 1878) anschließt. Vielleicht empfiehlt es sich, mit der vollen Zustimmung noch zu zögern, bis einmal die volle Reihe der Karten mit Ost- und Westindien zusammengestellt ist, die nur dem Titel nach erhaltenen mit eingeschlossen. H. Anders ist hierin noch anderer Meinung als Coote. Endlich ist zu beachten, daß zwei Melodien, die im Drama erwähnt werden, zuerst in Liederbüchern von 1599 und 1601 vorkommen. Bei der gegenwärtigen ungenügenden Erforschung der Elisabethischen Gesangbücher ist dies kein strikter Beweis, unterstützt aber immerhin die Meinung jener, die das am 3. Februar 1601—2 aufgeführte Stück für ein neues halten.

Besondere Vorsicht erforderte die Quellenfrage. Furness glaubt nicht an direkte Abhängigkeit des Dramas von Bandello oder von Barnabe Riche's Novelle '*Apolonius and Silla*'; er sieht keine besondere Verwandtschaft mit zwei italienischen Komödien, von Secchi und von Gonzaga, die unter dem Titel '*Inganni*' oder '*Gl'Inganni*' 1547 und 1592 gedruckt und so von Manningham erwähnt wurden. Eher scheint ihm ein Stück '*Gl'Ingannati*' hieher zu passen, das 1531 zu Siena von einer Academia gedichtet wurde. Er teilt es teils in Übersetzung, teils im Auszug mit. Als eine Bearbeitung dieses italienischen Lustspiels hatte Wolfgang Keller 1898 das lateinische Universitätsdrama '*Laelia*', das in Cambridge 1590 aufgeführt wurde, erkannt; Churchill hat es in diesem Jahrbuch XXXIV, 291 ff. beschrieben; dies zeigt unbestreitbar, daß der Stoff damals in England bühnenbekannt war. Ob wir die Fassung, nach der sich Shakespeare richtete, besitzen, muß freilich zweifelhaft bleiben. Nach wie vor bleibt es misslich, den Hauptnutzen aus der Quellenvergleichung zu ziehen und das, was Shakespeare an Gestalten und Wendungen selbst ersann, vom Geborgten zu sondern.

Der laufende Kommentar ist sehr umfangreich. Unter den Beigaben im Anhang stehen u. a. sieben Übersetzungen des Liedes '*Come away, come away, death*' ins Deutsche (neben fünf französischen, einer italienischen und einer spanischen), nämlich von Eschenburg, J. H. Voß, Herder, Schlegel, Dingelstedt, Gildemeister, Kobell; nach meinem Gefühl ist bei dieser Perle von Lyrik Gildemeister am glücklichsten gewesen. Der Index am Schluß verzeichnet nicht einmal die ganze Fülle von Einzelbelehrung, die der stattliche Band birgt; namentlich fehlt jeder Hinweis auf Shakespeares Bekanntschaft mit der Geschichte vom ägyptischen Diebe Theagenes, der *at point of death* die Geliebte tödtet, aus den Aethiopica des Heliodor (V, 1, 123), übersetzt von Underdowne; die erhaltene Ausgabe von 1587 ist kürzlich von Whibley in den *Tudor Translations*, V, 1895, neu gedruckt worden. Dafür sind einige Schreibungen der Folio[1] aufgenommen, die für die historische Grammatik interessant sind, z. B. *berd* statt *beard*, *hart* statt *heart*, *one* statt *owen*, sowie viele syntaktische Besonderheiten.

Furness arbeitet in frischem Zuge weiter. Das Ziel ist noch ferne, erst der dritte Teil von Shakespeares Stücken liegt in seiner Ausgabe vor, aber der Humor ist ihm nicht ausgegangen, bricht vielmehr zwischen den trockenen Ausschnitten, die er aus ungezählten Kommentaren und Kritiken zu geben hat, jetzt häufiger hervor, als in den ersten Bänden, was auch mit seiner wachsenden Sicherheit zusammenhängen dürfte. Unsere besten Wünsche begleiten ihn von Meilenstein zu Meilenstein.

Berlin. A. Brandl.

---

**Shakespeares Macbeth**, Tragödie in fünf Akten, übersetzt von **Friedrich Theodor Vischer**. Mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Professor Dr. Hermann Conrad. Stuttgart, J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger. 1901.

Als die deutsche Shakespeare-Gesellschaft im vorigen Jahre den Eidam'schen Antrag auf Neubearbeitung der Schlegel-Tieck-Übersetzung ablehnte, hat sie sich den Schwächen derselben sicherlich nicht verschlossen. Wird doch niemand sich eingehender mit Shakespeare beschäftigen können, ohne zu bedauern, daß gerade einige der sprachgewaltigsten Dramen, wie Macbeth und Coriolan, der nicht selten unzulänglichen Kunst von Dorothea Tieck überlassen bleiben mußten.

Und so konnte es denn auch nicht wunder nehmen, daß gerade durch die Veröffentlichung der Vischer'schen Übertragungen, insbesondere seiner Macbethübersetzung, der Sturm gegen Schlegel-Tieck neue Nahrung erhielt. Man darf es in der That dankbar begrüßen, daß Hermann Conrad den Vischer'schen Macbethtext, losgelöst von dem umfangreichen Kommentar der «Shakespeare-Vorträge» Vischers, zu einem wesentlich niedrigeren Preise weiteren Kreisen und insbesondere den Schulen zugänglich gemacht hat.

Mußte doch für jeden Kenner des charakteristischen Vischer'schen Stiles, der im Suchen nach dem prägnantesten Ausdruck sich nicht genug thun kann,[1]) gerade sein Versuch sich mit der gedrungenen Sprache des Shakespeare'schen Macbeth abzufinden, *a priori* großes Interesse beanspruchen.

So freudig wir nun auch die Thatsache anerkennen, daß Vischers Text an manchen, ja zahlreichen[2]) Stellen einen Fortschritt gegen Dorothea Tieck bedeutet, so unrecht wäre es, auf der andern Seite leugnen zu wollen, daß auch an minder glücklichen, ja geradezu mißlungenen Wendungen bei Vischer kein Mangel ist.

Es seien einige Beispiele aufs geratewohl herausgegriffen: «in schmähl'che (!) Flucht» (I, 2, 30). Der Ausdruck «miteins» (I, 3, 44), der sich allerdings auch in Vischers Prosa findet, dürfte kaum allgemein verständlich sein. Das alliterierende «des Dunkels Diener» (I, 3, 125) ist meines Erachtens keine Verbesserung gegenüber Dorothea Tiecks «des Dunkels Schergen», und Vischer selbst dürfte dies auch empfunden haben, da er in seinen «Shakespeare-Vorträgen» die betreffende Stelle in der älteren Fassung citiert. Recht glücklich dagegen scheint mir die Alliteration an einer anderen Stelle des gleichen Auftritts bei Vischer angewendet, in den Versen nämlich:

«Das Wirkliche, das greiflich sich ereignet,
Ist minder groß als innre Graungebilde».

Dagegen erscheint mir die Wendung «gehn wir jetzt den König sprechen» doch allzu prosaisch, abgesehen davon, daß Dorothea Tiecks «entgegen jetzt dem König» sich mit dem Englischen *(let us towards the king)* noch genauer deckt.

---

[1]) Wobei er dann mitunter allerdings auch zu so kühnen Wortbildungen gelangt, wie «der Geist des ermeuchelten Banquo». (Shakespeare-Vorträge 2, S. 107).

[2]) vergl. H. Conrad, Archiv CVI, S. 70 ff.

Die Verse:

*'he died*
*As one that has been studied in his death*
*To throw away the dearest thing he ow'd*
*As 'twere a careless trifle'*

übersetzt Vischer in teilweiser Anlehnung an Bodenstedt:

«Er starb wie einer, der den Tod studiert
Und warf das teuerste der Güter weg
Als wärs unnützer Tand».

Es scheint mir, daß weder Vischer noch einer seiner Vorgänger den Sinn dieser Stelle bezw. die Konstruktion des Satzes richtig erfaßt hat. Um das anscheinende syntaktisch in der Luft Schweben des *to throw away* etc. zu umgehen, hilft sich Vischer, wie vor ihm schon Dorothea Tieck gethan hatte, durch ein «und warf das Liebste u. s. f.», das wieder dem englischen Text nicht entspricht. Nach meiner Auffassung ist nicht *'his death'*, sondern der ganze folgende Satz das Objekt zu dem Verbum *'studied'*, wozu dann *'in his death'* nur die nähere Erklärung bildet. Der Sinn der Stelle wäre demnach etwa folgender: «Er starb wie einer, der gelehrt war, durch seinen Tod das Liebste, was er hatte, wegzuwerfen wie unnützen Tand». Beiläufig gesagt, möchte ich auch statt *ow'd* das sinngemäßere *own'd* konjicieren.

«Wickle dich in den tiefsten Dampf der Hölle» (I, 5, 54) scheint mir ebenfalls minder glücklich als Dorothea Tieck's «umwölk' dich mit dem dicksten Dampf der Hölle». Eben dort (I, 5, 60) giebt das «lichtlose Jetzt» den Sinn des englischen *'ignorant present'* kaum ganz wieder, vielmehr scheint mir Bodenstedts «dunkle Gegenwart» hier der allein zutreffende Ausdruck. In der nächsten Scene (I, 6) läßt Vischer Banquo von der Schwalbe sagen:

«Sie fühlt sich wohl und wohnlich und beweist
Daß hier des Himmels Atem lieblich haucht».

Ich kann mich weder mit «wohnlich» noch mit «haucht» befreunden.

«Ein schwerer Schlafdruck liegt wie Blei auf mir», sagt Banquo (II, 1). Wie viel schöner doch bei Bodenstedt: «Auf meinen müden Augen liegts wie Blei». Wenn Macbeth in seinem Monolog den Dolch eine *'fatal vision'* nennt, so übersetzt Vischer dies in überraschendem Mißverständnis mit «Gesicht des Schicksals».

Macbeths klagendes *'this is a sorry sight'* nach der Mordnacht (II, 2) giebt Vischer durch: «Da sieht es ängstlich aus» wieder. Warum «ängstlich»? Und wenn Macbeth bald darauf zum Lobe des Schlafes erklärt, daß er «der Sorgen wirren Knoten entstricke», so kann ich mir unter diesem Ausdruck auch nichts denken. Ebenso dünkt mich ein mißglücktes Bild die Erklärung der Lady (III, 2): «Doch ihr (sc. Banquos und Fleances) Geburtsschein lautet nicht auf ewig», da in einem solchen Dokument überhaupt nicht, wie in einem Paß, von einer Gültigkeitsdauer die Rede ist.

Wenn in all diesen und noch anderen Stellen Vischer zu seinem Nachteil von Dorothea Tieck abgewichen ist, so kann man in anderen Fällen nur bedauern, daß er sich nicht von ihrem Text emancipiert hat. Der Wechsel z. B. zwischen

«Du» und «Ihr» in Banquos Anrede an Macbeth (I, 3) wirkt störend, nicht minder die Erklärung Rosses in der gleichen Scene, daß im Gemüt des Königs Staunen und Bewunderung streiten, «wenn er liest, wie im Rebellenkampf du selbst dich preisgabst». Hat doch seither auch Richard Koppel in seinen «Shakespeare-Studien» (Berlin, 1896. S. 15) auf die eigentlich selbstverständliche Thatsache hingewiesen, daß das englische *'read'* in diesem Zusammenhang nicht die Bedeutung von «lesen», sondern von «erfahren» besitzt, um so mehr, als wir ja wissen, daß Duncan seine Kenntnis von Macbeths Heldenthaten dem mündlichen Bericht eines Augenzeugen verdankt.

Im Königssaal zu Fores (III, 1) begrüßt Macbeth den Banquo als *'our chief guest'*. «Unser höchster Gast», sagt Vischer im Anschluß an Dorothea Tieck, während doch selbstverständlich nur die besondere Wertschätzung, nicht die Rangstufe, mit diesen Worten angedeutet werden soll. Allerdings ist Bodenstedts «unser erster Gast» hier ebenso unrichtig.

Mag es hiermit der sprachlichen Ausstellungen genug sein, welche lediglich den Zweck hatten, der von Conrad (Archiv CVI S. 87 f.) ausgesprochenen Ansicht entgegen zu treten, wonach Vischers Übersetzung «philologisch vollendet» und eine «klassische Arbeit», die von Dorothea Tieck dagegen eine «wertlose» sei. Vielmehr dünkt mich bei aller Anerkennung von Vischers Leistung doch auch seine Übersetzung zu bestätigen, daß der Vorstand der deutschen Shakespeare-Gesellschaft Recht hatte, als er sich außer Stande erklärte, «eine poetische Überbietung dieser klassischen (Schlegel-Tieck) Übersetzung zu organisieren».

Kleine Abweichungen, welche der Conrad'sche Vischertext gegenüber demjenigen der «Shakespeare-Vorträge» aufweist, sind wohl in den meisten Fällen auf bloße Druckfehler zurückzuführen; so «Nacken» statt «Nabel» (I, 2, 22), «wenn» statt «da» (I, 7, 88). Mit Recht geändert ist dem englischen Text gemäß «wer gleicht dem, teurer Vetter» in «wer gleicht dem teuren Vetter» (I, 4, 59) und «ist er beseitigt» (III, 4, 16) statt des völlig sinnlosen «ist er bereinigt», das die Shakespeare-Vorträge haben.

Erwähnt, aber nicht begründet hat Conrad die von ihm vorgenommene Änderung von «sieben Nächte, neunmal neun» in «müder Wochen, neunmal neun» (I, 3, 22) (nach J. Schmidt und Bodenstedt). Einen von Vischer ausgelassenen Vers hat Conrad eingefügt (I, 3, 73), dagegen eine Lücke nach den Worten: «wenn Duncan schläft» (I, 7, 72) unausgefüllt gelassen.

Der Herausgeber schickt dem Vischer'schen Text seinerseits einen Kommentar voraus, welcher zunächst eine Charakteristik der Hauptpersonen, sodann Bemerkungen über den Bau des Dramas, die Zeitrechnung, die poetische Form, die Handlung des Dramas und ihre Quelle, die Abfassungszeit und Urheberschaft umfassen. Erläuternde Anmerkungen sind an den Schluß gestellt.

Was zunächst die Charakteristik betrifft, so weicht, namentlich in Bezug auf Macbeth selbst, Conrad von Vischer einigermaßen ab. Wenn ersterer in dem Helden des Dramas einen edlen, guten Menschen sieht, der zu einem Verbrechen nur gebracht werden könne «durch von außen kommende, mächtige böse Einwirkungen, durch Verführung oder durch den Trieb einer heftig entflammten Leidenschaft», erklärt Vischer in seinen Shakespeare-Vorträgen (S. 71): «Was ihn scheinbar von außen ankommt, ist also doch eigentlich in ihm selbst gelegen, in seinem Ehrgeiz und in der damit verbundenen Fertigkeit, das Wildeste, Verwegenste, Blutigste auszuhecken. Der teuflische Gedanke hat schon in ihm ge-

schlummert. Man kann daher nicht sagen, die Hexen werfen einen Funken in ein Pulverfaß. Es hat längst schon daran geglostet. Ihr Zuruf und die plötzliche teilweise Bestätigung gleicht nur einem schwachen Luftzug, der nun, hinzukommend, das Feuer entfacht. Es ist fürchterlich, wie in seinem Innern augenblicklich nun der Gedanke des Mordes emporzischt».

Die Vision des Dolches führt Conrad auf ein nochmaliges Eingreifen der überirdischen bösen Mächte zurück und nennt die Erscheinung «natürlich ebenso wenig ein Wahngebilde seiner erhitzten Phantasie, wie es die Hexen sind oder die Gestalten, welche sie in der fünften Scene des dritten Aktes vor ihm erscheinen lassen». Dagegen Vischer (a. a. O. S. 87) nach meiner Ansicht mit Recht: «Der Dolch, den dieser (Macbeth) vor sich schweben sieht, ist das projizierte Bild seines Gedankens . . . . . . Das von ihm selbst projizierte, innerlich geschaute, visionäre Bild zieht ihn wie magnetisch hin zum Mord u. s. f.».

Wenn Conrad u. a. meint, Shakespeare mache Macbeth im Gegensatz zu Richard (III) . . . . . zur tragischen Gestalt, so müssen wir gegen diese Auffassung im Interesse Richards doch Einspruch erheben!

Bezüglich der Lady meint Conrad, daß sie «sittlich unter Macbeth» stehe, sie sei «seine schlechtere, schuldigere Hälfte, nicht absolut roh, aber roher als Macbeth, ihr Herz nicht von Natur eiseskalt und felsenhart, aber kälter und härter als Macbeths Herz». Ich möchte dagegen behaupten, die Lady ist in allem die völlig ebenbürtige Partnerin Macbeths, mit denselben Eigenschaften des Herzens und Geistes ausgerüstet und nur darin von ihm unterschieden, daß sie ein Weib. Auf diesem Unterschied und den Konsequenzen, die er dem gemeinsamen Verbrechen gegenüber zeitigen muß, beruht das Drama!

Dem Versuche Conrads, auch für den gnadenreichen Duncan ein eigenes Verschulden aufzuspüren, das auf «seinem gänzlichen Mangel an Vorsicht, der Attentate gegen ihn leicht macht», beruhe, kann ich nicht zustimmen. Duncan nimmt am Drama einen lediglich passiven Anteil, das Verbrechen wird nicht an ihm, sondern an der Krone, deren zufälliger Träger er ist, verübt, und sein Tod hat mit tragischer Schuld und Sühne nichts zu thun.

Conrads Ausführungen über die «Zeitrechnung» in diesem Drama sind interessant und zutreffend, und nur die gelegentlich gezogene Schlußfolgerung, wonach es undenkbar sein soll, daß «der edle, gute Macbeth im Laufe von 24 Stunden zum Mörder an seinem Könige und Blutsverwandten wird», ist entschieden anfechtbar. Vergißt denn Conrad den klagenden Ausruf Wallensteins, der in so vielen Punkten ein naher Geistesverwandter Macbeths ist: «So schmal ist die Grenze, die zwei Lebenspfade scheidet», oder die Höllengeister in Lessings Faustfragment, deren schnellster seine Dienste mit der Versicherung empfiehlt, daß er so geschwind wie der Übergang von Gut zu Böse sei?

Zu Conrads «Anmerkungen» möchte ich noch Folgendes kurz erwähnen. Zu I, 2, 21 «bot ihm nicht Händedruck noch Lebewohl», bemerkt Conrad, die Stelle gelte allgemein für verderbt, weil es sinnlos erscheine, etwas in Abrede zu stellen, was in einem Handgemenge selbstverständlich nicht vorkommen könne, und erwähnt dann Richard Koppels[1]) Erklärung: er fand nicht Zeit, die einem Duell vorangehenden Förmlichkeiten des Händeschüttelns und Lebewohlsagens zu erfüllen. Es scheint mir jedoch der Sinn der Stelle ganz einfach zu sein, wenn

[1]) a. a. O. S. 4 f.

wir den Worten einen ironischen Charakter leihen, wonach der «Sergeant» nichts anderes sagen wollte, als: die Begegnung Macbeths und seines Gegners war nichts weniger als freundschaftlich, von Händedruck und Lebewohlsagen nicht die Rede!

Ebenso unnötig gezwungen scheint mir Conrads Erklärung der Worte «wo Norwegs Banner schlägt die Luft und fächelt kalt unser Volk» (I, 2, 51). «Norwegens Banner, sagt Conrad, schlägt keinen Feind mehr, nicht uns, sondern nur noch die Luft und fächelt, in unserm Lager aufgepflanzt, nach der Hitze des Kampfes unseren Leuten Kühlung zu». Die Verba *'flout'* und *'fan'* fasse ich als historische Präsentia und verstehe die Worte: *'(the Norveyan banners ....) fan our people cold'* so: Norwegens Banner fächelten (bildlich gesprochen) unsere Leute kalt, d. h. zu Tode, bis Macbeths Eingreifen *(Till that Bellona's bridegroom* u. s. f.) den Unseren den Sieg brachte.

In Bezug auf die Worte «hätt' ich dir geschworen so, wie du mir hast geschworen», meint Conrad, «diese Worte setzen ein Gespräch zwischen den Gatten voraus, das vielleicht im Anschluß an die 5. Scene oder zwischen der 6. und 7. stattgefunden haben mag». Welche Zumutung aber, daß wir annehmen sollen, Shakespeare habe dieses hochwichtige, dramatische Moment einem «von keinem Zuschauer belauschten *'tête à tête'*, wie sich Conrad an einer anderen Stelle — S. 13 — ausdrückt, überlassen! Diese dramaturgisch, wie gesagt, gerade bei Shakespeare fast unmögliche Annahme hängt mit Conrads Ansicht zusammen, daß der «edle, gute» Macbeth eben erst in jener geheimnisvollen Scene von der Lady «zur That entflammt» worden sei. Er und seine Gesinnungsgenossen lassen anscheinend ganz außer Acht, daß die Lady in derselben Scene (I, 7) erklärt, Macbeth habe ihr schon früher von diesem Unternehmen gesprochen, indem sie hinzufügt «nicht Zeit, nicht Ort entsprach in jenen Stunden, Du selber wolltest beide machen!» Das muß also jedenfalls vor dem angekündigten Besuche Duncans oder mit anderen Worten vor Beginn des Dramas gewesen sein.

Will man aber die Worte der Lady als eine in der Erregung gesprochene Übertreibung auffassen, so kann dies für die Behauptung, daß Macbeth geschworen habe, in erhöhtem Maße gelten. Ja, dieser letzteren Versicherung kann eine innere Wahrheit unter allen Umständen zukommen, insofern als die Lady Macbeths Absicht zum Morde, ausgesprochen oder nicht, aber ihr jedenfalls bekannt, einem Schwur gleichachten konnte. In Vischers Übersetzung («hätt' ich dir geschworen so, wie du mir hast geschworen») sind die persönlichen Fürwörter, die sich im Original nicht finden und welche geeignet sind, den Sinn der Worte zu beeinflussen, auf alle Fälle vom Übel.

Zu III, 4, 151

*'You lack the season of all natures, sleep'*

erkennt Conrad eine Verbesserung in Vischers Übersetzung:

«Dir fehlt der Balsam aller Seelen, Schlaf»

gegenüber «Würze», das Dorothea Tieck und Bodenstedt haben. «Würze», meint Conrad, könne nur dazu dienen, einen Gegenstand pikanter oder schmackhafter zu machen. Was versteht er denn aber unter einer «würzigen Luft»? Doch wohl weder eine «schmackhafte» noch eine «pikante», sondern ganz einfach eine erfrischende, kräftigende Luft. In diesem Sinne ist Balsam dann allerdings ein Synonym von Würze (vergl. «deiner Lüfte balsamischer Strom durchrinnt mich

erquickend» in Schillers «Spaziergang»), und somit ist gegen die Ersetzung d einen Ausdrucks durch den anderen nichts einzuwenden, vorausgesetzt, daß v Balsam hier weniger als «Linderungs- und Beruhigungs-» (wie Conrad will), : vielmehr als Kräftigungsmittel auffassen, zumal der Schlaf ja als der «Balsai aller, also nicht bloß der kranken und linderungsbedürftigen Seelen hier gepries wird. Vielleicht wäre übrigens, beiläufig bemerkt, anstatt *natures* hier zwec mäßiger *creatures* zu lesen.

Zusammenfassend kann ich das angezeigte Buch nur wiederholt als ei interessante und dankenswerte Darbietung bezeichnen, ohne daß wir uns ihr Schwächen zu verschließen brauchen.

Stuttgart. F. P. v. Westenholz.

---

Ästhetische Erklärung Shakespearischer Dramen. Erster Ban Hamlet, Prinz von Dänemark, von Dr. Martin Wohlrab. Berli Dresden, Leipzig. L. Ehlermann 1901. (1.50, geb. 2.—).

Das Buch ist schwer zu kritisieren. Es will zweierlei erreichen: popul wirken und wissenschaftlich fördern. Das wäre an sich nicht unvereinbar, wä möglich auch am gegebenen Thema, wird aber unmöglich durch des Verfass Vorgehen.

In erster Linie verfolgt er den Zweck, den verdeutschten Hamlet eine breiten Publikum, das naiven Genuß sucht, künstlerisch zu interpretieren. Das möglich und löblich, steht aber unter einer Voraussetzung. Der moderne, deutsc Hamlet ist nicht eine getreue Copie, sondern eine freie Variante des alten en lischen Stückes. Denn einer der wichtigsten Faktoren für den arbeitenden Dicht wie für das genießende Publikum hat sich zwischen einst und jetzt wesentli verändert: die Bühne. Und nur von der Bühnenwirkung aus ist ein Drama beurteilen. Eine populäre Erklärung, welche die künstlerische Genußfähigkeit d modernen Publikums steigern will, hat also von «unserem» Hamlet auszugehe So verfährt der Verfasser und er hat darin völlig recht. Die wissenschaftlic Interpretation, welche die Erkenntnis des Werkes aus seinem historischen Werd heraus vertiefen will, kennt bloß das Original. Aus der Variante das Original z erklären zu wollen, wie der Verfasser glaubt, es thun zu können, ist naiv.

Selbstverständlich bin ich auf den nah liegenden Einwand gefaßt, der besa die Veränderungen seien nur formaler Natur, während vom geistigen Gehalt l sinngetreuer Übersetzung nichts verloren gegangen sein könne. Das ist aber ei tote Richtigkeit, keine lebendige Wahrheit. Ein Kunstwerk überträgt eben sein Inhalt nur durch die Form an das unmittelbar genießende Publikum. Mit d veränderten Form verändert sich hier der Inhalt. Das «was» und das «wie» si da nicht zu trennen.

Entbindet man den Verfasser seines zweiten Versprechens, die Wissensch zu fördern, so bleibt ihm noch Verdienst genug, wenn er seinen ersten Zwe erreicht hat, den modernen Hamlet den Modernen zu erklären.

Er entledigt sich seiner Aufgabe mit großem Geschick. Er nimmt das Stü vor, so wie es sich heute in der unorganisch aufgezwungenen Akt- und Scene einteilung darstellt. Eingangs giebt er die Vorgeschichte, dann erzählt er Sce für Scene deren Inhalt, und zwischen den Scenen die jeweilige Handlung der l treffenden Scenenpause. So bietet er die fortlaufende Hamletfabel. Dabei unt

bricht er dieselbe, so oft es ihm nötig scheint, mit seinen direkten Erklärungen. Erst zum Schluß faßt er die Ergebnisse seiner Auffassung sehr knapp zusammen, indem er sich über Problem, Komposition, Zeit- und Ortsbehandlung ausspricht.

Das ist alles — der Anlage nach — klar und zweckentsprechend. Der naive Leser wird sich leicht zurechtfinden und eine solche Nacherzählung wird seine Erinnerung an das dramatisch Genossene nicht wesentlich stören. Der erklärende Kommentar schmiegt sich ja der verdeutlichenden Paraphrase diskret an. Formal hat also der Verfasser eine glückliche Hand. Auch inhaltlich. Denn mit seinem Kommentar mindert er den Genuß nicht. Er erklärt restlos, alles klappt in seinem Hamlet.

Dies Kunststück konnte ihm leicht gelingen. Er hält sich nämlich möglichst allgemein. Prinz Hamlet war glücklicher Idealist. Das Unglück macht ihn zum Pessimisten. Willensschwach von Anlage wird er handlungsscheu aus Überzeugung. Das steigert sich bis zur Apathie des Fatalisten. Nur unter dem Zwang des äußeren Schicksals erfüllt er schließlich seine Mission. Ist er während des Stückes edel in Gedanken oder Werken, so schlägt der frühere Idealismus durch, ist er gemein, so hat das der Pessimismus verschuldet, bleibt er passiv, so stimmt das zu seinem Fatalismus. Eine gute Anlage verkommt in der schlechten Welt.

Dieses Charakterbild ist von so typischer Richtigkeit, daß dagegen nichts zu sagen ist. Leider besagt es aber auch nichts. Hierdurch konkretisiert sich uns Hamlet nicht zu einer scharf umrissenen Individualität. Man hört aus dieser Auffassung nur m ö g l i c h e Thatsachen heraus, sieht aber dabei in keine z w i n g e n d e Begründung hinein. Begründen kann man freilich erst, wenn man in die Besonderheiten eines Charakters eingeht. Diesem Detail ist aber der Verfasser klüglich aus dem Wege gegangen. Denn würde er sich damit befassen, so wäre er — gleich seinen Vorgängern — verloren. Er stände inmitten des Labyrinthes der «Hamlet-Fragen». Seine Leser würden den gestaltenden Glauben in ihrer Verwirrung an die zersetzende Skepsis verlieren. Der Zweck des populären Kommentars wäre nicht erreicht.

So hat der Verfasser wohl recht mit seiner typisierenden Darstellung. Er giebt seinen Lesern die richtigen Umrisse vom Heldenbild. Jeder einzelne mag sich dieses dann nach seinen Kräften auszeichnen.

Nur soll der Verfasser nicht meinen, damit der Wissenschaft einen Dienst erwiesen zu haben. Diese anerkennt die Widersprüche in der Figur. Trotzdem hat sie das «Hamlet-Problem» überwunden. Allerdings nicht im Sinne einer glatten Lösung, die ihr mit ihren Mitteln psychologischer Beweisführung unmöglich ist, sondern dadurch, daß sie die leidige Notwendigkeit der ihr nicht lösbaren Widersprüche erklärt hat aus der Entstehungsgeschichte dieses seltsamen Dramas, daß sie aufgezeigt hat, wie die Idee des Stoffes mit dem Problem des Dichters in Kollision geraten mußte.

Ist damit das Drama als Kunstwerk oder der Held als dramatische Figur etwa gerichtet? Gewiß nicht. Denn Drama und Figur werden erfahrungsgemäß lebendig auf der Bühne. Freilich nur dann, wenn die Darstellung des Helden einem schauspielerischen Genie zufällt. Solch ein Schauspieler kann eben auch eine irrationelle Psychologie glaubhaft machen. Er wirkt ja durch die einspruchsfreie Autorität der psychologischen F a k t e n, die er verkörpert. Er erweist praktisch, während der arme Kommentator bloß theoretisch beweisen kann. Wo aber der Beweis aufhört, ist die Macht des Kommentators zu Ende. Denn ohne Beweis wird er,

wenn er weiter redet, zum Phraseur. Daher wäre es ganz fruchtlos, einen lebendigen Bühnen-Hamlet zu beschreiben. Ich könnte z. B. die Details alle anschaulich anführen, aus welchen sich der Hamlet von Kainz am Burgtheater zusammensetzt. Doch was wäre damit gethan? Im einzelnen würden sie als notwendig oder bloß als wahrscheinlich oder gar nur als möglich dem Leser erscheinen. Hinsichtlich der beiden letzten Gruppen wäre meine Darstellung also nichts mehr als eine Häufung von Phrasen, d. h. unerwiesener Behauptungen, während jedes Detail an Kainz auf der Bühne die zwingende Überzeugungskraft der Wirklichkeit besitzt.

Auch die Kunstwissenschaft muß sich ihrer Mittel und Grenzen bewußt werden.

Innsbruck. Rudolf Fischer.

---

The Works of Shakespeare. The Tragedy of King Lear edited by W. J. Craig. Methuen and Co. London 1901.

It always affords one great pleasure to look into a book which bears evident trace of persevering effort. In this, the latest volume of Professor Dowden's edition of Shakespeare, Mr. Craig has spared himself no pains and has thereby rendered the students of Shakespeare a service of no mean value. His book will receive an honoured position on the shelves of every lover of the English dramatist beside the Variorum editions of Malone (1821) and of Furness (1880).

In the text of the play, based mainly upon a new collation of the Folio Edition (1623) with the Pide Bull Edition (1608) and the N. Butter Edition (1608), Mr. Craig has shown himself not too conservative (VIII f.). 'A modern text', he says (XV), 'therefore, must needs be eclectic; as a basis the Folio is almost necessarily to be chosen, but its authority should not in my opinion be allowed to absolutely override that of the Quarto; fitness and positive superiority, or what in my judgment I deem to be such, are the only guides I have followed in determining the right to a place in my text of either Quarto or Folio readings where at variance'. The date of the play is fully discussed (XV—XXIV), and the weakness of the current theories clearly indictated. Mr. Craig himself would place the drama well within the year 1606 (XXIV), but his only reason for this date is the fact, that at the end of this year *Lear* was performed before James I: 'the plays selected on such occasions being seldom or never old plays' (XXIV).

Here for the first time the attempt has been made to treat the historical Lear with any degree of completeness (XXIV—LII). We are first introduced to the versions which Shakespeare found nearest at hand — to his favourite Holinshed, to Spenser, where the 'beautiful name Cordelia' first occurs, and last, though not least in its importance for Shakespeare, to the old anonymous play, *The True chronicle History of King Leir and his Three Daughters* (XXIV—XXXV). We then come to the historical story of Lear, we are told of its Celtic origin (Welsh or possibly Irish), and we follow the narrative in its many wanderings, through Geoffrey of Monmouth's *Historia Britonum*, through the *Brut d' Angleterre* of Maistre Wace, through Layamon's *Brut*, and finally through the host of early English chroniclers. Considering the mass of material and the limited space at his command Mr. Craigs exposition is here wonderfully lucid; stress is naturally laid only upon such details as are of interest to the student of Shakespeare's

version. It is however somewhat disappointing that Mr. Craig did not see fit to trace the fate of *Lear* after it left Shakespeare's hands. Surely, for example, *Lear* as acted by the English comedians in Germany during the 17th century, although it is preserved only in a Breslauer Program of the year 1692, was worthy of mention. Cp. Creizenach, ***Schauspiele der englischen Komödianten,*** XLII f. and Anhang V.

Mr. Craig, an authority on Shakespeare's language, is not one of those who believe that the great dramatist is a writer easy to comprehend. He says (LVII): 'One sometimes sees it mentioned by writers of the present day that Shakespeare is a writer perfectly clear and easy to understand, that he who runs may read him. To me such statements seem to be the very reverse of the truth. Though to Shakespeare was given, we know, the rich gift of ready and felicitous expression to an almost superhuman degree, it is nevertheless true that often he is a very remarkably obscure writer. Even when at his best, in his strong-winged eagle flights into the very empyrean of poetry, an expression now and then occurs which baffles our best skill to obtain any meaning, or any but the most vague or shadowy meaning, out of it. — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

We «understand a fury in the words
But not the words».'

To this belief of Mr. Craig we owe it that the copious notes of this edition deal almost exclusively with a critical interpretation of the text. To get a slight idea of what Mr. Craig has here accomplished one has only to compare a few pages of this edition with Furness's *Variorum* — the great abundance of new and striking illustrations taken from Shakespeare's contemporaries, at once attracts attention. For example cp. I 1, 117 generation; IV, VI. 208 Sa, sa, sa, sa; IV, VI. 247 ballow; IV, VII. 35 poor perdu, where at the same time new, and I believe correct, explanations are offered. It is an open secret in London that for more than two decades Mr. Craig has been at work on a complete Shakespeare glossary, from which we have in the notes of the present volume a small gleaning.

Space did not permit Mr. Craig to give anything but the barest outlines of an æsthetical appreciation of the play, for this he refers his readers to the remarks of Schlegel, Coleridge, and Hazlitt. Of more than passing interest, especially for German critics are the closing pages of the introduction, where Mr. Craig discusses Shakespeare's 'state of mind' when composing *Lear*. 'Some [modern critics], indeed, feel confident', he writes (LX f.), 'that this great tragedy owes its being to this or that particular incident or event operating, or perhaps rankling in the mind of the poet; that some personal motive or mood, they argue, induced Shakespeare to compose it; that he brought to the work of its composition a mind full of melancholy or of spleen, and that, feeling a deep grudge, a 'sæva indignatio', against mankind on account of some wrongs which he fancied he had received at its hands, he deliberately selected a subject fraught with sadness, and which exhibited mankind at its very worst.' Mr. Craig's personal belief is also extreme, but in the opposite direction (LXII): 'Doubtless that he [Shakespeare] elected to leave Comedy and History for a time, and to devote himself to Tragedy may have been owing to more causes than one, and it is possible that in doing so he may have been partly influenced by this sad truth, which every thinking man sooner or later becomes aware of, that much sadness and misery is mixed up in the cup

which comes to the lips of most mortal men; such a contemplation of 'the myst of the cruelty of things' may, consciously or unconsciously, have turned thoughts in this sombre direction. Further than this, I feel sure it is i possible for us to go'. This very decided opinion on the part of Mr. Craig v undoubtedly meet with strong disapproval. A discussion of the question here volved appears to me in the introduction to a single play out of place, not o on account of the limited space at the authors disposal, but also, what is of vas greater importance, because it is a problem which can only then be satisfactor solved when discussed in connection with the entire production of a given peri And considered in this light, although every critic readily admits that we kn 'little, very little, ... about the details of Shakespeare's private life' (LXI), t appearances are rather against Mr. Craig. It remains however after all has be said a purely subjective problem, which each must solve for himself; and M Craig's opinion, based upon years of study should be received with all the resp due to expert testimony.

Bonn a. Rh. M. Blakemore Evans.

---

Shakespeare's Sonnets. Reconsidered, and in Part Rearranged with Introducto Chapters, Notes and a Reprint of the Original 1609 Edition, by Samuel Butle London, New York, and Bombay, (Longmans, Green and Co.) 1899. (10 s.

«Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen». Dies Wort des groß Goethe kommt einem in den Sinn, wenn man sich durch die Einleitung v 122 Seiten hindurcharbeitet, die der Verfasser seiner Ausgabe der Sonette vo angestellt hat. Er hat viel Gelehrsamkeit, viel Buchwissen auf seine Arbeit ve wendet und überall schimmert ehrliche Begeisterung für seinen Helden durch und doch gehört seine Arbeit zu dem Unerfreulichsten, was die Shakespearelitterat der letzten Jahre gezeitigt hat. Denn von dem poetischen Geiste, ohne den n einmal auch der exakteste Litterarhistoriker nichts Bedeutendes leisten kann, l Samuel Butler keinen, auch nicht den leisesten Hauch verspürt. Und von d Forschungen seiner Vorgänger nimmt er nur dann Notiz, wenn sie in seine Zir passen, sonst fertigt er sie mit unparlamentarischer Schroffheit ab — oder er v steht sie nicht einmal. Ich glaube gewiß nicht, daß Sidney Lee in der Sonett frage ein abschließendes Wort gesprochen hat; aber mindestens eins hat er alle Zeiten festgestellt, daß nämlich die Sonettisten viel mit geborgten, landläufi Motiven arbeiten; wer über Shakespeare Neues ermitteln will, hat zunächst s darüber klar zu werden, was in seinen Sonetten konventionell und was Ausdr persönlicher Empfindung ist. Von dieser ersten und nächstliegenden Aufgabe w Butler nichts — wie er sich zu Lee stellt, ist charakteristisch für sein gan Verfahren. Lee hat nachgewiesen, daß Daniel mit 29, Barnfield mit 20, Dray mit 31 Jahren über ihr Alter klagen — Butler schließt nicht daraus, daß dies konventionelles Motiv gewesen sein wird, sondern daß auch Shakespeares Gedic die dasselbe Thema behandeln, auf große Jugendlichkeit des Dichters deut Dazu kommt, daß Shakespeare im 16. Sonett von *my pupil pen* spricht, i müssen sämtliche Sonette früher entstanden sein als die übrigen Werke Dichters! Bei diesem Standpunkt kann es nicht verwundern, wenn jede Zeile Butler autobiographischen Wert hat. Und so erhalten wir denn einen gan Roman zusammengestellt aus allerhand Äußerungen des Dichters, die Butle seiner urprosaischen Weise interpretiert — wo die überlieferte Ordnung der

dichte nicht paßt, wird sie geändert. Als ob nie ein Renaissancedichter die Pfade der Alten gewandelt und einen jungen Freund mit dichterischer Begeisterung besungen hätte, steht Butler dem Problem dieser enthusiastischen Freundschaft ratlos gegenüber und weiß sich nicht anders zu helfen, als indem er die versteckten Anspielungen früherer englischer Kommentatoren auf ein entsetzliches Geheimnis weitertuschelt. Freilich sucht er seinen Helden möglichst reinzuwaschen — er war der Verführte und hat seinen Fehltritt bitter bereut, und wahrscheinlich war dies der Grund zu Shakespeares frühem Tode (S. 87). Auch Einzelheiten weiß er anzudeuten: *Mr. W. H.* stellte seinem unerfahrenen Freunde eine Falle; und als dieser sich fangen ließ, wurde er das Opfer eines *cruel and most disgusting practical joke* (!!), wie zwischen den Zeilen zu lesen ist in Sonett 32 und 33! An den Folgen hat Shakespeare noch lange gelitten; denn er ist später lahm; sagt er doch klar und deutlich *I, made lame by fortune's dearest spite* (37, Z. 3) und *Speak of my lameness, and I straight will halt* (89, Z. 3) — so zu lesen auf Seite 70! Niemals scheint der Verfasser daran zu denken, daß die Sonette keine Prosa sind, sondern Poesie und daß ein Dichter sich gelegentlich auch wohl einen bildlichen Ausdruck gestatten darf — aus Nr. 126 (*O thou my lovely boy* u. s. w.) schließt er, daß das Gedicht an *Mr. W. H.* gerichtet war, als dieser in einem Maskenspiel die Rolle des Amor gab, aus Nr. 125 *(Were't aught to me I bore the canopy)*, daß Shakespeare bei einer Festlichkeit die Ehre gehabt oder erstrebt habe, über einer hohen Persönlichkeit den Baldachin tragen zu dürfen! Und so wimmelt es von Erklärungsversuchen, in denen die platteste Prosa über die Poesie zu Gericht sitzt. Unter dem geheimnisvollen *Mr. W. H.* ist natürlich weder Pembroke noch Southampton zu verstehen noch sonst ein hoher Adliger, denn (!) es heißt Shakespeare erniedrigen, wenn man glaubt, er könne solche Schmeicheleien einem Höherstehenden gewidmet haben, und vor allem, dann müßten die Sonette später datiert werden, dann ist Shakespeares Fehltritt keine Jugendverirrung, sondern eine Sünde des reifen Alters, und das geht nicht an — u. s. w.; *art made tongue-tied by authority*! *Mr. W. H.* war vielmehr ein Mann von derselben socialen Stellung wie Shakespeare, seiner gänzlich unwürdig, eitel, gemein und herzlos, und im Jahre 1609, als er sich in Geldverlegenheiten befand, war er brutal genug, die Sonette, d. h. die Dokumente von Shakespeares Fehltritt, an Thorpe auszuliefern und sich an dem Sündengeld zu freuen! Der Name dieses Scheusals war wahrscheinlich William Hughes!

Ich habe nicht übertrieben, sondern mich möglichst eng an Butlers Wortlaut gehalten. Wer sich für das Buch weiter interessiert, möge an Ort und Stelle nachlesen, welchem Monat jedes Sonett zuzuteilen ist, welche Handlungen des Freundes einem jeden von ihnen vorangegangen sind u. a. m. Der Verfasser hat in einem früheren Werke seinen Landsleuten zu beweisen versucht, daß Nausikaa die Odyssee geschrieben habe, ohne jedoch viel Anklang zu finden — ich fürchte, mit seinem Shakespearewerk wird es ihm ähnlich gehen.

Um nicht ungerecht zu sein, füge ich hinzu, daß er in Einzelheiten gelegentlich einer allzu gewagten Auslegung anderer Erklärer gegenüber dem gesunden Menschenverstand zum Siege verhilft und daß seine ersten Kapitel über die verschiedenen Auffassungen unterrichten, mit denen frühere Forscher den Sonetten gegenübergetreten sind. Wertvoll ist schließlich der Faksimileabdruck der Quarto von 1609 am Schluß der Ausgabe.

Groß-Lichterfelde. Wilhelm Dibelius.

Dr. Gustav Liebau, König Eduard III. von England und die Gräf von Salisbury. Dargestellt in ihren Beziehungen nach Geschichte, Sa und Dichtung, unter besonderer Berücksichtigung des pseudo-shakespeare'sch Schauspiels 'The Raigne of King Edward the Third' (Litterarhistorisc Forschungen, her. von J. Schick und M. Frhr. v. Waldberg. XIII. He 2. verbesserte Aufl. Berlin, Verlag von Emil Felber 1901 (Ladenpreis 4.5

Stoffgeschichtliche Untersuchungen haben für den Forscher stets einen eige tümlichen Reiz, sei es, daß man der stofflichen Urquelle eines bedeutenden Dich werks nachstöbert, sei es, daß man die Wanderungen eines Stoffs durch die Jah hunderte und Länder hindurch verfolgt. Diesen descendenten Weg hat sich Liebt gewählt. Es ist im allgemeinen der undankbarere, denn er erfordert größer Material und bringt weniger an unmittelbaren Ergebnissen ein.

Die Geschichte von der Liebe Eduards III. zur schönen Gräfin von Salisbur hat Bandello von dem Historiker Froissart übernommen, und von dem italienische Novellisten aus strömt sie nun in die verschiedenen Litteraturen über. Der Haup vermittler ist dabei ein Franzose: Boisteau. Aus ihm schöpfen Painter in Englan der die Quelle für das pseudo-shakespeare'sche Drama bildet, Curlet in Spanie den (nach S. 93) Calderon zu seiner Komödie '*Amor, honor y poder*' benutzt ha und Aeschacius Major in Deutschland. Auf dessen Darstellung beruht Jako Ayrers '*Comedia vom König Edwarto dem dritten disz Namens* .... *un Ellipsa* .... *geborne Gräfin von Varucken*'. Da Liebau nachzuweisen sucht, da Ayrer direkt aus Boisteau schöpfe, möchte ich hierauf etwas näher eingehe Ayrer giebt als seine Quelle das Werk eines Spaniers Paludanus an. Man h mannigfache Erklärungen für diesen Namen vorgebracht, bis jetzt Liebau nachwie daß er aus Boisteau stammt. Dort sagt am Schluß der 5. Novelle der französisc Bearbeiter, daß '*Paludanus Espagnol de nation* ... *a escrit l'histoire en Latin* Nun hat aber Aeschacius Major nur die fünf ersten Novellen des Boiste übersetzt. Ein deutscher Leser, der den citierten Satz am Schluß seines Büchlei fand, konnte ihn ganz gut so auffassen, als ob die ganze Schrift von Paludan stamme, mithin auch die von König Eduard handelnde erste Novelle; besonders der Übersetzer den Autor seines Originals nicht auf dem Titel nennt. Daß Ay nicht Boisteau, sondern Aeschacius Major benutzt hat, geht aber auch mit Siche heit aus den Eigennamen hervor, die Liebau am Schluß seines Buches auf ei sehr nützlichen Tabelle zusammengestellt hat. Die sonderbaren latinisierten u germanisierten Namen Ayrers finden sich genau so bei dem deutschen Übersetz Dieser hat sowohl eine deutsche wie eine lateinische Bearbeitung verfaßt. I erstere endet mit der fünften Novelle Boisteaus, während die letztere nur ( erste Novelle zu enthalten scheint. Daß diese Übersetzungen erst 1615 und 16 gedruckt vorliegen, während Ayrer 1605 starb, ist kein unüberwindliches Hindern Liebau selbst weist in Herrigs Archiv, Bd. 108. S. 136 eine Ausgabe von 1592 für die lateinische Bearbeitung nach. Aber die deutsche könnte auch zuerst e standen sein: dann wäre die Übersetzung ins Deutsche, die Aeschacius Major der lateinischen Vorrede erwähnt, vielleicht sein eigenes Werk — wobei m allerdings eine kleine Ungenauigkeit in der Reihenfolge der dort genannten Übe

[1]) Falls nicht bei seinem Gewährsmann ein Irrtum, MDXCII statt MDCXI

setzungen: italienisch, deutsch, französisch, annehmen müßte. Jedenfalls geht aus dem Gesagten hervor, daß Ayrer aus Aeschacius Majors deutscher Bearbeitung schöpfte, und daß daher auch diese vor 1605 entstanden sein muß. Von einer englischen Quelle Ayrers kann hier keine Rede sein (vergl. auch die nochmalige Begründung von Liebaus Ansicht in Herrigs Archiv 108, 137 f.).

Was die englischen Bearbeitungen der Erzählung betrifft, so glaube ich zunächst nicht an eine Beziehung des mittelenglischen Gedichts von Sir Gawain und dem grünen Ritter zu der Liebesaffaire König Eduards, die Gollancz nachweisen wollte (S. 128); denn die Übereinstimmung beschränkt sich schließlich auf das blaue Strumpfband, das der König, und den grünen Gürtel, den Gawain von seiner Dame erhält. Beides sind ja vielleicht ähnliche Dinge, aber gleich sind sie nicht. Über das Chap-Book hat Liebau selbst das Nötige nachgetragen (a. a. O. S. 138), so daß ich nichts weiter zu sagen habe. Daß die traurige Tragödie '*The Countess of Salisbury*' von Hartson (1765) auf Juvénels Roman (S. 81 ff.) zurückgehe, wie Liebau S. 135 nur mit einem Fragezeichen zu vermuten wagt, scheint mir ziemlich sicher zu sein. Der Schluß des Buches behandelt auf 55 Seiten das elisabethanische Drama von Eduard III., und zwar hauptsächlich die Verfasserfrage. Es ergiebt sich danach, daß wir keine Veranlassung haben, das Drama, wie dies, seit Edward Capell 1760 die Vermutung aufgestellt hat, immer wieder von einzelnen Gelehrten geschieht, Shakespeare zuzuschreiben. Das Stück zerfällt in zwei nur ganz lose zusammenhängende Handlungen, die Geschichte der Liebe des Königs zu der schönen Gräfin und die seiner Siege in Frankreich. Den letzteren Teil möchte Liebau Greene zuschieben. Ich kann jedoch dafür keinen triftigen Grund finden. Dagegen stimme ich ihm bei, wenn er sagt, daß «keine genügenden Anhaltspunkte gegeben sind, die auf die Urheberschaft Shakespeares, sei es des Vorspiels oder der Haupthandlung, mit einer gewissen Berechtigung schließen lassen».

Der Verfasser hat mit staunenswertem Fleiß alles einschlägige Material zusammengetragen, von Froissarts Berichten bis zu der ungedruckten Bearbeitung einer englischen Ballade durch einen lebenden Berliner Poeten. Er bietet nur oft des Guten etwas zu viel, indem das Streben nach Vollständigkeit ihn zur genauen Mitteilung auch wenig interessanter Facta und Ansichten verleitet. Weniger wäre manchmal mehr gewesen. Am Schluß hat er eine recht instruktive Stammtafel der Bearbeitungen beigegeben, die deren gegenseitige Abhängigkeit gut illustriert. Die Arbeit ist namentlich in bibliographischer Beziehung sehr nützlich.

Jena. Wolfgang Keller.

---

Gustav Liebau. König Eduard III. von England im Lichte europäischer Poesie. Heidelberg. Carl Winters Universitätsbuchhandlung 1901. (Anglistische Forschungen, herausgegeben von Joh. Hoops. Heft 6). VIII und 100 Seiten, 8°.

Als Nebenergebnis seiner Untersuchung über die Verbreitung des Novellenstoffes von König Eduard III. und der Gräfin von Salisbury (Litterarhistorische Forschungen, her. von Schick und Waldberg, 1900, siehe oben S. 268) legt der Verfasser diese Arbeit vor. Sie bezweckt, «diejenigen poetischen, novellistischen und dramatischen Erzeugnisse, welche sich lediglich mit der Person des englischen Fürsten und mit seinen Großthaten beschäftigen und die vornehmlich

in dem eigentlichen Geschichtsboden wurzeln, einer gesonderten Besprechung zu unterziehen». In der That behandelt Liebau in chronologischer Ordnung eine erhebliche Anzahl solcher Dichtungen, vorwiegend englische, so z. B. die von Wright gesammelten '*Political Poems and Songs*' (1859—61), soweit sie Eduard III betreffen — inklusive des französischen Gedichtes aus dem 14. Jahrhunderts '*Les voeux du Héron*' — ferner die hierher gehörenden Gedichte von Thomas May und Joshua Barnes und die Dramen von Bancroft (bezw. Mountfort); W. Blake und Walter Scott (Halidon Hill). Der Verfasser zieht sogar die kürzeren oder längeren Anspielungen auf Eduard bei englischen Dichtern, anfangend von Robert Mannyng und William Langland bis Thomson und Thomas Gray, ins Bereich seiner Betrachtung. Dürftiger ist begreiflicherweise die Ausbeute der nichtenglischen Litteratur ausgefallen: De Belloy's *Siège de Calais*, die Romane der Mme. de Tencin und Mme. de Gomez (die übrigens nur kurz erwähnt werden), die Reimchronik von Jan de Klerk, ein anonymes deutsches Drama des 17. Jahrhunderts, von dem nur der Titel erhalten ist und je ein Stück von Christian Felix Weisse und Karl Weichselbaumer, sowie eine Novelle des Italieners Seb. Erizzo sind alles, was Liebau ermitteln konnte.[1])

Mir ist zunächst der Nutzen der Arbeit nicht recht klar geworden. Wenn der Verfasser in seiner früheren (nebenbei bemerkt fleißigen und ersprießlichen) Arbeit die Liebesnovelle von Eduard und der Gräfin von Salisbury auf ihre Wanderung durch die Welt begleitet, so versteht man dies vollkommen: es handelte sich um den interessanten Versuch, die Geistesarbeit verschiedener Völker und Zeiten an einem und demselben Stoff zu messen. Ganz anders hier: die Zusammenstellung dieser in Form und Inhalt so verschiedenartigen und meist recht minderwertigen Dichtungen, die durch nichts als den Namen Eduard III. zusammengehalten werden und gar keine Verbindung unter einander haben, kann doch nur ein mäßiges Interesse erregen, umsomehr als es der Verfasser unterlassen hat, aus dem zusammengetragenen Material ein plastisches Bild König Eduards zu gestalten und die dichterische Persönlichkeit der historischen entgegenzustellen.

Die Arbeit, wenn auch in der Form wenig gelungen, zeugt in der Ausführung von Fleiß und Gewissenhaftigkeit. Erschöpft hat der Verfasser, wie er selbst zugesteht, sein Thema natürlich nicht. Ich vermisse z. B. zwei englische Trauerspiele mit dem Titel *Edward the Black Prince, or the Battle of Poictiers*, von welchen das erste von Mrs. Hoper, ungefähr 1748 gespielt, das zweite von William Shirley, 1750 gedruckt worden ist, ferner eine Oper gleichen Namens, welche 1828 mit der Musik von Bishop im Covent-Garden aufgeführt worden ist, das Trauerspiel *The Black Prince* von Roger Earl of Orrery, gespielt 1667, gedruckt 1669 (über dieses vergl. Ward '*A History of English Dramatic Literature*' III, 343), das dramatische Gedicht *Eustach von Saint Pierre*, oder *Triumph der Bürgertreue* von W. N. Freudentheil. Oldenburg 1811, *Marie von Vienne*, oder *Die Belagerung von Calais* von Dr. L. Hibeau. — Das Drama De Belloys wurde im Jahre seines Erscheinens ins Deutsche übersetzt und

---

[1]) Die letzten Seiten des Buches (S. 79—99) enthalten als Anhang eine Zusammenstellung von Motiven (die in der epischen, novellistischen und dramatischen Dichtung Deutschlands Bearbeitungen gefunden) unter dem Titel: «Gestalten aus der englischen Geschichte und Litteraturgeschichte als dichterische Vorwürfe in der deutschen Litteratur.

in Wien gedruckt (bei Trattner), im nächsten Jahre erschien es in holländischer Sprache, 1786 in einer neuen holländischen Übersetzung von B. Zweerts. — Die englische Übersetzung des *Siège de Calais* ist nicht von Dennis, wie Liebau angiebt, sondern von Charles Denis — dem Sohn eines französischen Geistlichen — und erschien nicht 1785, sondern 1765; Denis war 1772 bereits tot. — Die Zweifel, die von Liebau S. 61 ff. auf Grund der Ausführungen anderer Gelehrten über den Inhalt des 1666 von dem Schauspieler Drey angegebenen deutschen Repertoirestückes «Vom Könnich Eduardo tertio auß Engelandt, wirt sonsten genandt: Der bekleglicbe Zwanck» ausgesprochen worden, wären geschwunden, wenn er Izaak Vos' *Beklaeglyke Dwang* genau angesehen hätte, der mir in zwei Ausgaben (1694 und 1720) vorliegt. Dieses Stück ist bekanntlich eine freie Übersetzung von Lope de Vegas «La fuerza lastimosa». An Stelle des «Rey de Irlanda» im spanischen Stücke hat der Holländer «Eduardo Koning van England» gesetzt. Zwar ist aus dem holländischen Drama nicht ersichtlich, welcher König des Namens gemeint ist; aber welcher war bekannter als Eduard III.? Und so dürfen wir es als sicher bezeichnen, daß jenes deutsche Repertoirestück nicht direkt auf Lope de Vega zurück ging, sondern eine Übersetzung oder Bearbeitung des *Beklaeglyke Dwang* war. Ich möchte bei dieser Gelegenheit bemerken, daß J. Vos nicht direkt aus dem Spanischen übersetzte — er scheint diese Sprache gar nicht verstanden zu haben — sondern eine Übersetzung benützte. Er sagt uns dies selbst im Dedikationsschreiben seines Treurspels: «*'t Is uyt het Spaens overgeset door den Heer Barokes, van my op Neerduyts Rijm gebracht*».

München. Arthur Ludwig Stiefel.

---

K. Deighton, The Old Dramatists. Conjectural Readings. Second Series. XI + 215 SS. Calcutta, Thacker, Spink & Co. 1898. (3 Rs. 12a. = 5 s.).

Die in diesem Bändchen zusammengefaßten Konjekturen zu Shakespeare, Massinger, Ford, Shirley, Lilly u. a. dürfen in der Hauptsache als ein gedruckter Ausweis über des Verfassers Lektüre der älteren Dramatiker angesehen werden. Inwieweit sie eine philologische Kritik vertragen und für die Wissenschaft in Betracht kommen, mögen einige aufs Geratewohl herausgegriffene Proben darthun.

S. 23. «Timon of Athens» I, 2, 248:

> *'Thou givest so long, Timon, I fear me thou will give away thyself in paper shortly'.*

*Here 'paper' is so weak and pointless that with Theobald and others I believe it to be certainly corrupt. Apemantus seems, after his wont, to be punning upon 'long' and 'shortly', and I suggest that for 'in paper' we should read 'in quirpo', as cuerpo was frequently spelt. Literally, to be in quirpo or querpo meant to be in body-clothing, in the short Spanish jacket without the cloak; figuratively, to be stripped to the skin, or, as here, to have nothing to keep oneself warm in the matter of money.*

*'in paper'* heißt hier weiter nichts als «in Schuldscheinen».

S. 33, 34. «Julius Caesar», III, 1, 262:

> *'A curse shall light upon the limbs of men;*
> *Domestic fury and fierce civil strife*
> *Shall cumber all the parts of Italy'.*

*I suggest homes, as more in keeping with the context.*

Es ist nicht der geringste Grund vorhanden, die Richtigkeit der Überlieferung anzuzweifeln. Der Sinn der Stelle ist vollständig klar. Durch die vorgeschlagene Änderung würde dieselbe nur an Kraft des Ausdruckes verlieren.

S. 25. «Timon of Athens», III, 5, 21:

*'And with such sober and unnoted passion*
*He did behave his anger, ere 't was spent,*
*As if he had but proved an argument'.*
*I would read unheated.*

*Unnoted* hat hier nach elisabethanischem Sprachgebrauch die Bedeutung von *'imperceptible'*. vergl. *undistinguished = not discernible, unvalued = invaluable.*

S. 47. «Pericles», V. Prol. 16:

*The city strived*
*God Neptune's annual feast to keep.*

*I think we might without much violence read 'The city 's thronged'.* *Strived* ist ein auch sonst bei Shakespeare belegtes, altes Präteritum, das einen vollständig befriedigenden Sinn giebt; der Punkt nach *strived* muß der Überlieferung entsprechend getilgt werden.

S. 97. Shirley, «Honoria and Mammon», I. 2, vol. VI. p. 17:

*'But you may run this gantlope once again'.*

*Is this an old form of gauntlet, or a misprint?* Ein Blick in *Skeat, Etym. Dict.* würde diese Frage leicht entschieden haben.

Konjekturen der vorstehenden Art dürfen billigerweise als entbehrlich erscheinen.

Tübingen. W. Franz.

L. W. Cushman, The Devil and the Vice in the English Dramatic Literature before Shakespeare. (Studien zur englischen Philologie, herausgegeben von L. Morsbach, VI.) Halle, Niemeyer, 1900. XV und 148 S. (M. 5.—)

This is a valuable book in an important field. It is an investigation of the devil and the 'Vice' in their historical relations, as shown by a study of the Mysteries, Moralities, and some of the tragedies of the period treated. Part of the material considered had hitherto been unavailable, some of it having been reprinted in 1898 in Brandl's 'Quellen des weltlichen Dramas in England', and some remaining still unreprinted. Thus Cushman has had a considerably wider field than others who have written on the subject, and his results for that reason alone were bound to excite interested attention. But his very painstaking and methodical work leads to a somewhat surprising conclusion, that the earlier historians of this literature have taken a false view of the development and interrelation of the devil and the Vice. Instead of enjoying a great and ever-increasing popularity as the drama developed, Cushman claims that his study shows the devil

to have been limited throughout to a definite range and to have fallen more and more into the background; and that the Vice, instead of being a development from the devil and the forerunner of the clown, was distinct in origin and function from both. This claim he supports by a full and methodical citation, in 145 pages, of the data afforded by the plays.

In the reviewer's necessarily limited space, he cannot, of course, examine in detail all the steps of Cushman's argument and the evindence to support it. In general it may be said that while the book is invaluable because its treatment is so full and because it really does lay many old ghosts that have haunted the historians of the English drama, it cannot be called final or completely satisfactory. Future students will have constantly to consider Cushman's book and to build upon his results. But not a little remains to be done, and a historian who will in some respects take a wider view than Cushman is sure to arrive at somewhat different conclusions.

The author considers first the sources of the devil-scenes in the non-dramatic literature and finds that these scenes excepting in the Legends, are restricted to certain biblical precedents. In the Legends the devil is introduced far more freely. Here he plays in general the part of the adversary, always defeated by the saints, but more successful with the sinners. Cushman's treatment of the Legends is far too limited to furnish adequate proof of his conclusion that in them 'real humor is lacking; many scenes, indeed, in the Legends are, according to modern standards, comical or grotesque, but that they were originally intended to be so, particularly in the earlier forms, is doubtful. For such scenes to become regarded as comical, repeated exhibition before the public would be necessary; this was not the case with the Legends'. Before we can decide that there was no intent to produce a comical effect in the devil-scenes of the Legends, we shall need a thorough-going study of these — which Cushman does not attempt. But this, after all, is not the most important problem. What we most need to know is, was their effect comical? And here, *me judice,* Cushman manifests a lack of knowledge of popular characteristics in the Middle Ages that to a large degree vitiates his work. One of the most striking of these characteristics is the ability of the medieval mind to find the same object or situation at once awe-inspiring and humorous. A hundred examples will occur to the reader. The monks who carved the *misereres* in Chester Cathedral were doubtless as devout as any. The audience who watched the play of Cain and Abel were surely as much tickled as awe-struck at the insolence of Cain when he addressed God as 'that Hob-over-the-wall'. When the saints defeated the devil in the legends, when St. Dunstan pinched the devil's nose with his hot tongs, when the devil was forced to become St. James's servant, there can be no doubt that the reader felt not only relief at the escape of the saint but huge delight in the predicament of the devil. The medieval sense of humor was very like that of rough schoolboys of to-day. The small boy who has been rescued from the attacks of a bigger boy whom he has feared finds as much humor as relief in the defeat of his opponent. What we need, therefore, is not merely a full discussion of these legends from a modern point of view, but a consideration of them by one sufficiently familiar with the medieval spirit justly to estimate their effect upon the medieval mind.

The same defects characterize the author's treatment of the Mysteries. The development of the devil-scenes cannot be properly understood without a thorough

investigation of their sources, and of the chronological relations of the different cycles and plays, neither of which does Cushman attempt. And his statement that the retention in the plays of the serious, theological conception of the nature of the devil made it impossible to treat him satirically or humorously is again beside the mark, even if this were wholly true. That it is not true, the author himself manifests, when the says (p. 16), Examples of a 'freer treatment of the figure of the devil occur exclusively in the interpolations and revisions, particularly of the Townley and Coventry Mysteries. Here some of the devils become comical and satirical'. It is surprising that the author does not realize how inconsistent this is with his statement, 'the devil-scenes in the English Mysteries have not made any special developments'. And one would think these very 'interpolations and revisions' the best of proofs that the earlier devil-scenes had had a very decided comical effect upon their audiences, and had led to an insistent demand for still more humor. It can hardly be doubtful that such scenes as the quarrel of Lucifer and *secundus demon* in York, p. 5, or that of Antichrist and the two demons in the Chester Play of 'Antichrist', or the defeat of Satan in 'The Harrowing of Hell' had seemed humorous to the spectators. In his careful examination of the plays themselves the writer has omitted to notice the possibility of comical 'stage-business' on the part of the devil. The extent of such comical by-play we have no means of estimating, but that it existed is not only inherently probable, but seemes pretty clearly suggested by such speeches as that of 2d demon, Chester II, 176, ll. 5, 6, and 2d Diab. York V, ll. 119, 120. The buffetings of the devils must have seemed as comical as those of Cain and his 'Garcio'.

Thus in Cushman's treatment of the devil in the Mysteries, that which is of most value is the full and carefully arranged citations which enable us to see exactly what is to be found in the plays as regards the names, outfit, appearance, actions, etc. of the devils, rather than the finality of the conclusions which he draws from this material. But this work is of great service, and destroys many a cherished illusion as to the contents of the plays.

In minor comment may be added that in the table of devils, p. 19, the author is in error in giving Rewfyn and Lyon (in spite of their names) as devils in the Coventry plays of 'The Last Supper' and 'Council of the Jews'. They occur also in Cov. 'Betraying of Christ', as the author fails to note, but are no devils but 'temperal jewgys' (judges), Cov. p. 246. The name Rewfyn should be added to the list of devils mentioned but not appearing, with reference to Chester I, 17 and 84. The curious position of Rewfyn and Lyon in the English plays needs further investigation. P. 21, the author includes Rybald as appearing in York and Townley, but in the table, p. 19, the name is not given under York and rightly, for in York 'ribald' is not a proper name.

From the Mysteries the author passes to a consideration of the devil-rôle in the Moralities. In the twenty plays enumerated (cf. Tables pp. 55—57) the devil occurs eight times, of which four are in the earliest four Moralities, before 1490. His next appearance is in 1550 (Lusty Juventus), the last three after 156 Hence the author concludes that 'the devil ceased to be an important person on the stage as early as 1500'. This cannot, of course, be meant to apply to the Mystery Plays, where for another hundred years he continued to play an importa

rôle. No explanation is offered for the revival of the rôle after 1560, and no consideration is given to Jonson's references, as e. g. in 'The Staple of News', to the popularity of the Devil in connection with the Vice. These references and others can hardly be rejected as wholly the result of a mistaken view. Cushman does indeed show clearly the limits of the devil-rôle in the moralities after 1500; but the external evidence which he does not take into account leaves it hardly doubtful that the devil was a more important figure than the now extant plays reveal. Who can say how many plays with a devil-figure have been lost? Until one can, it is hardly justifiable to ignore all external evidence. From his material Cushman concludes that 'the comical element [in the devil of the Moralities] is almost entirely wanting or is at least very weak'. Which seems inconsistent with the author's own analysis of the plays, as he finds the devil humorous in four out of the eight Moralities in which he appears. The conclusion that 'there exists no definite relation whatever between Vice and devil' seems likewise unwarranted. For on p. 51 he indicates, and rightly, a very definite relation. 'The office of the devils in the Moralities is, on the whole, limited to one thing, namely, that of giving their agents, the Vices, their hellish commissions'.

To the second section of the book, that on the Vice, the reviewer must give far less attention than it deserves. Here too the author has performed a very great service in the collection and arrangement of his material. Among the important things which he shows are that contrary to the accepted idea — derived, according to Cushman, chiefly if not wholly from Harsnett — the devil carries off the Vice in only *one* play, 'Like wille to Like', 1568; that there is no warrant for assuming that the Vice wore the costume of the fool; that the name 'Vice' does not occur in the Moralities till 1553, 'Respublica', and is found earlier only in Heywood's 'Play of the Weather', 1533; and that it was probably a name first applied by actors rather than authors to a character of a given type, whatever his name was in the play.

In some other respects the author does not seem to be quite so happy in his conclusions. The summary of the Vice's characteristics is in general acceptable; but as the name is applied so late, there is some difficulty and arbitrariness in selecting in each play the character who is to be considered as the Vice. Why, e. g., is Hickscorner, in the play of that name, selected as the Vice, and the title denied to Freewill and Imagination, his companions? None of the three, in my opinion, can rightly be called a 'Vice'. Is there not a possible contradiction in the conclusion that 'the figure of the Vice is not derived from that of the devil but rather from the Seven Deadly Sins' (p. 145)? For the Seven Deadly Sins appear early in the plays as devils, cf. 'Mary Magdalene', 1480—90. While Cushman shows clearly that Harsnett's famous description of the Vice and the Devil, 1603, is not borne out by more than one extant play, it is too hastily dismissed as valueless. The reference in 'Twelfth Night', 1600—1601, does not depend on Harsnett; and the author offers no adequate support to his theory that both writers refer to a Punch play or scene. The wooden dagger appears in 'Like will to Like', 1568; and in 'All for Money', printed 1578, the Vice flouts the devil and makes sport of him. Here, as in the discussion of other points, one cannot avoid the conclusion that the extant plays tell by no means the whole story. With Cushman's conclusion that 'the Vice is distinct from the clown and

fool' we shall agree, but that the development of the Vice was affected by bo these figures is equally certain, and we miss a discussion of that influence.

Cushman's book is, in short, a valuable and yet incomplete study of t English devil and Vice. For the first time we have in a form that is full a methodical the material afforded by the extant plays; and the author's analysis some points revolutionizes former opinions. Our knowledge of these figures mal a very considerable advance, and for this the author merits very hearty prai Though from his own analysis of the material the reader may not wholly agr with the author's conclusions, and though it is evident that a wider view must taken along some lines, we may be grateful that the direction of the next st has been made clear by this book.

Amherst College. George B. Churchill.

---

Schücking, L.L., Studien über die stofflichen Beziehungen der en lischen Komödie zur italienischen bis Lilly. Halle, Niemeyer, 19C Morsbachs Studien zur englischen Philologie, IX; 109 pp. 8°. (M. 3,—.)

*Necesse est facere sumptum qui quaerit lucrui*

Gegenüber der manchmal ins Unglaubliche gehenden Oberflächlichkeit en lischer Darsteller berührt die Liebe, mit der sich Schücking seinem Sujet hi gegeben hat, geradezu wohlthuend; man sieht auf Schritt und Tritt, daß er, n trefflicher Kenntnis des italienischen Dramas des Cinquecento ausgerüstet, viel Z und Mühe auf die Auffindung von Beziehungen zwischen diesem und dem älter elisabethanischen Drama verwandt hat. Der Vorwurf war ungemein dankbar, d Ausführung ist gut . . . . . . ich will also nicht allzu sehr mit Schücking darüb rechten, daß er manchmal auch da hat drucken lassen, wo der geschmeidig Gegenstand ihm naturgemäß aus der Hand gleiten mußte (mehrfach auf p. 74 z. B. *datemi un bel sì, o un bel no!*

In der Einleitung (I. «Fragliche Beziehungen») bespricht Verfasser *Calist and Melibaea*, welches er mit ten Brink und Wülcker direkt aus dem Spanisch herleitet; *Thersites* hätte meines Erachtens ganz unbesprochen bleiben können, ( von italienischem Einfluß nichts zu verspüren ist. Dasselbe gilt wohl auch vo *Roister Doister*, in dem ich mit dem besten Willen nichts Italienisches bemerk kann. Daß «das Stück mit einem fröhlichen Hochzeitsschmaus beschlossen u dazu auch der verschmähte Freier heiter eingeladen» wird etc., ist doch d lateinischen Komödie keineswegs fremd und Aretins *venite tutti in casa* etc. ( *Marescalco*, V, II, 1) oder *andiamo tutti in casa* etc. (*La Cortigiana*, V, prop. fin.) steht Terenz' *eamus intro hinc* (*Phormio*, V, 9 prop. fin.) und ga besonders Plautus' *simul mecum potatum* (*Pseudolus*, V, 2, 28) und *tu, mil apud me coenabis: hodie fient nuptiae* (*Curculio*, V, 3, 50) gegenüber. In d sodann folgenden Besprechung des *Misogonus* ist Schücking vielleicht um ein Schritt über Brandl hinausgekommen.

Kap. II und III behandeln ausführlich Gascoignes *Supposes* und die *Bugbea* Schücking befindet sich hier auf festem Lande, so daß auch seine Resultate selb eine festere Gestalt annehmen; sie seien daher der Beachtung der Fachgenoss aufs Wärmste empfohlen. Ob Ausdrücke wie *a man might make a comedy of*

(p. 42) direkt an italienische Vorbilder anknüpfen, ist nicht ganz sicher; vergl. z. B. *nec fallaciam astutiorem ullus fecit poeta* in Plautus' *Casina* V, 1, 6.[1])

Das 4. Kap. («Der Spiegel zeitgenössischen Urteils — Das Stegreifspiel in England») ist in seinem ersten Teile referierend; diese Ausführungen hätten nicht übel Teile des 1. Kap. ersetzen können. Im zweiten Teil polemisiert Schücking sehr erfolgreich gegen diejenigen, die an ein wirkliches Stegreifspiel in England glauben, besonders gegen Schwabs Auffassung von Hieronymos Spiel in der *Spanish Tragedy* (Wiener Beiträge, 5; 1896). In der That ist man in England über das *gag*, das z. B. auch in Gascoignes *Supposes* mit *etc.* angedeutet wird, schwerlich je hinausgekommen und selbst die wegen ihres Extemporierens meistgenannten Tarleton und Kempe werden sich in dieser Beziehung nicht mit den Italienern haben messen können — auf jeden Fall fehlen uns sichere Angaben darüber, daß sie es gewohnheitsmäßig in mehr oder weniger regelrechten Komödien gethan hätten.

Im 5. Kap. («Verarbeitung fremder Motive») werden *The rare triumphs of Love and Fortune* des näheren besprochen; doch kommen mir die Resultate recht problematisch vor. Schücking knüpft sodann an das Vorkommen eines *dumb-show* im ersten Akt der *Triumphs* eine Betrachtung des *dumb-shows* seit *Ferrex and Porrex;* er ist geneigt, das Prototyp in dem *intermedio* zu sehn, welches sich z. B. in Dolces *Marianna* und Cecchis *Ammalata* etc. findet. Doch bemerkt Schücking selbst, daß dieses *intermedio* eben kein *dumb-show* ist. Ich kann im *dumb-show* nur einen Rest der alten, stummen Maske sehn; gerade die *six wild men, clothed in leaves* (im Vorspiel zu *Gorbod.* I, 1) verraten diesen Ursprung doch wohl deutlich genug.[2]) Daß nun die Verfasser des *Gorboduc* die ersten gewesen wären, die Pantomime so zu gebrauchen, wie sie es thun, glaube ich kaum — ohne natürlich ein älteres Beispiel anführen zu können.[3]) Hier, wie überhaupt, hätte ich es Schücking von Herzen gewünscht, daß er Brotaneks eben erschienene brillante Darstellung der Englischen Maskenspiele (Wiener Beiträge, 15; 1902) noch hätte benutzen können. Er würde dann wohl selbst gesehen haben, daß es unnötig ist, für das *dumb-show* an fremde Einflüsse zu denken. Die Maske war ja lange Zeit lediglich ein *dumb-show* — umgekehrt entwickelte sich das *dumb-show* allmählich zur ausgebildeten Maske (man denke an Greenes *James the Fourth* mit seinem *Oberon* und seinen *antics* und *jigs*): aber doch nur, weil es im Grunde mit ihr identisch war!

Das letzte Kapitel ist «Italienischem bei Lilly» gewidmet, und zwar lassen sich nach Schücking derartige Einflüsse in der *Gallathea*, *Loves Metamorphosis,* und auch in *Mother Bombie* nachweisen (p. 98 ist mir zweifelhaft, ob die Scene

---

[1]) Ich benutze die Gelegenheit, meine Note im *Archiv* 107, 110, Anm. 2, dahin zu ergänzen, daß *pol and aedipol* wohl auf die in der lateinischen Komödie fast auf jeder Seite vorkommenden Flüche *pol* und *edepol*, *aedepol* zurückgeht.

[2]) Es ginge somit in direkter Linie auf die mehr oder weniger allegorischen Tänze zurück, die, lediglich um auch das Auge zu seinem Rechte kommen zu lassen, frühzeitig in die dramatischen Aufführungen eingeschoben wurden; cf. z. B. Manly, Spec. I, 432: *Here* [*the minstrels play and Honest Recreacion and Wyt*] *dawnce, and in the mene-whyle Idellnes cumth in and sytth downe etc.*

[3]) Doch dürfte der erste Dramatiker, der ein echtes *dumb-show* auf die Bühne brachte, sicher aus Hof- oder Gelehrten-Kreisen gestammt haben.

mit *Venus' mount* auf Ariost zurückgeht). An einem Falle, den Schücking nicht erwähnt, möchte ich hier zeigen, wie ungemein schwierig seine ganze Aufgabe an unzähligen Stellen gewesen ist. In *The Woman in the Moone* (Fairholt, II, 197) tritt Stesias in *woman's apparell* auf und die Liebhaber seiner Pandora halten ihn für diese und offenbaren ihm ihre Gefühle; sie wenden sich also gerade an die Person, die eigentlich die allerletzte gewesen sein sollte. Ähnlich offenbart in Gellis *Errore* die Kupplerin Pacifica die Pläne Gherardos aus Verwechslung dessen Gemahlin Francesca statt der beabsichtigten Frau des Averardo. Und wie dort Stesias in Frauenkleidern, so hier später Gherardo (wie auch sonst sehr oft, z. B. Alamanno in Cecchis *Gl'Incantesimi)*. Sollen wir nun bei derartigen, nicht ganz typischen Vorkommnissen italienischen Einfluß annehmen? — um ganz davon zu schweigen, daß Lilly z. B. für die Verkleidung ja auch direkt etwa auf Gellis Vorbild, Plautus *Casina*, zurückgegriffen haben könnte, wenn er überhaupt nötig hatte, wissentlich auf irgend Jemand zurückzugreifen. Und doch haben sich diese Dinge sämtlich schwerlich spontan auf englischem Boden entwickelt, sodaß sich rein klassische, rein italienische und etwa klassische aber durch die zeitgenössische Komödie vermittelte Einflüsse vermuten lassen. Und dürfen wir bei ganz vagen Reminiscenzen überhaupt von «Einflüssen» reden, zumal in den zahlreichen Fällen, wo es schlechterdings unmöglich ist, zu konstatieren, ob der erste Anstoß für die betreffende Scene nicht etwa von der Erzählungslitteratur gegeben wurde?

Die Beziehungen, die schon Symonds², 154, zwischen Heywoods '*Four PP*' und *Ariosts Scolastica* (III, 6) vermutet hat, hätten wenigstens erwähnt werden dürfen; allerdings hat auch Brandl sie nicht angezogen. Warum wird die *Jocasta* in einer Anmerkung abgethan? Mondays *Two Italian Gentlemen* (Collier¹, III, 241 ff.; Fleay, II, 113; Brandl, Quellen, CXIX), die ich selbst noch nicht gesehn habe, hätten wohl in diesem Bande besprochen werden müssen — eine Drucklegung wäre auf jeden Fall an der Zeit.

Für die Fortsetzung — denn ich hoffe, daß es dem tüchtigen und fleißigen Verfasser vergönnt sein möchte, den einmal betretenen Weg auch weiter zu wandeln — wird es sich empfehlen, wenigstens die Möglichkeit andersartiger Beeinflussung etwas mehr zu betonen und, vielleicht in den Anmerkungen, darzulegen.[1]

Löwen. W. Bang.

---

Paul Nelle: Das Wortspiel im englischen Drama des 16. Jahrhund[...] vor Shakespeare. Inaugural-Dissertation. Halle 1900. 53 S.

Die Hauptaufgabe, die sich Nelle in seiner mit löblichem Fleiße und [...] Gewissenhaftigkeit durchgeführten Arbeit stellte, bestand darin, den Gebrau[...] Wortspiels im englischen Drama vor Shakespeare zu untersuchen und im [...] an die 1895 veröffentlichte Studie des unterzeichneten Recensenten eine sc[...] Einteilung der Spiele zu geben. Der Untersuchung wurden nach Au[...] der schon vom Unterzeichneten behandelten Dramen [illegible] im [...] Dramen der unmittelbaren Vorgänger Shakespeares zu [illegible] I[...] einer derartigen Untersuchung muß natürlich in [illegible] Litt[...] interessieren, denn es wird ihm zeigen [illegible] und [...]

---

[1]) [Den zweiten [...] noch Ref. benutzen [...]

des Spieles mit der Wiederholung (p. 29) blieb bei Nelle aus Versehen gerade der für dieselbe wesentliche Teil weg. Ewigs Bemerkung (Anglia XXII, 398 f.), daß bei dieser Figur von einer Verstärkung des Begiffes zuweilen kaum die Rede sein kann, sondern lediglich die Freude am Klange als Ursache der Wiederholung anzusehen sei, kann meine Definition des Spieles mit *affecting of the words* nicht ändern, weil ich eben damit (p. 142 meines Buches) jene Wiederholungen eines Wortes .... bezeichne, welche sich von allen anderen Wiederholungen dadurch unterscheiden, daß sie nur dazu dienen, den einen Begriff des Wortes eindringlich hervorzuheben. Ich möchte die Bezeichnung *affecting* nur für die wirklichen Spiele mit emphatisch gebrauchten Wörtern verwenden. Die Spiele mit Wörtern gleichen Stammes, aber verschiedener Flexion, möchte ich auch weiterhin noch zu den Spielen mit etymologischer Figur rechnen, da sie eben unleugbar vorkommen und nicht gut einer anderen Gattung zugezählt werden können. Die bloße figura etymologica, die gar kein Sinnspiel trägt, gehört jedoch zu den Figuren und ist den Klangspielen nicht zuzurechnen.

Auch im II. Kapitel, bei den Wortspielen mit Doppelsinn, finden wir Bekannte aus Shakespeare: so die Spiele mit *light, angel* etc. Sehr dankenswert ist die Erwähnung des Spieles zwischen *sallet* und *salade* aus Thersites, wonach die Annahme, daß Shakespeare aus Rabelais' Gargantua entlehnte, überflüssig wird.

Das p. 52 erwähnte, angeblich schwer einzureihende Spiel

Slave: *I will serve you ....*
Barabas: *Some wicked trick or other*

gehört zu der von mir als 4. Gattung der Spiele mit doppelsinnigen Phrasen mit dem Namen »Ergänzungsspiele« bezeichneten Art (Wortspiel bei Shakespeare p. 94).

Im großen und ganzen muß die vorliegende Arbeit als eine überaus sorgfältig und erfolgreich durchgeführte, in jeder Hinsicht dankenswerte Untersuchung der vorshakepeare'schen Autoren bezeichnet werden, und man kann nur lebhaft wünschen, daß der zweite Teil, den der Verfasser zum Schlusse ankündigt und der auf alle Fälle für die Shakespeare-Studien noch ergiebiger werden muß, in Bälde erscheint.

Budweis, im Januar 1902. Dr. Leopold Wurth.

---

The Works of Thomas Kyd. Edited from the original texts, with Introduction, Notes, and Facsimiles, by Frederick S. Boas, M. A. Oxford, at the Clarendon Press, 1901. (15 s.)

Zum ersten Male reiht sich hier den dramatischen Genies, die Shakespeares Auftreten einläuten, Marlowe, Greene, Peele, auch Thomas Kyd in würdigem Gewande an. Unser Wissen über den Dichter der «Spanischen Tragödie» ist seit der Zeit, da Dyce die Werke seiner Genossen in schönen Ausgaben zusammenstellte, gewaltig vermehrt worden, sodaß eine Ausgabe der Werke Kyds nicht mehr auf Staunen und Kopfschütteln stößt. Die «Spanische Tragödie», «Cornelia», «Soliman und Perseda», die Übertragung von Tassos «Familienvater», die «Mordthat an dem Goldschmied John Brewen» und endlich Bruchstücke von Kyds verlorenen Werken sind hier in kritischen Ausgaben vereinigt. Daran schließt sich «Jeronimo, erster Teil» und als Anhang die 1586 gedruckten «Preis- und Freuden-Verse, aus Anlaß der Errettung Ihrer Majestät geschrieben», die Ballade von der «Spanischen

Tragödie» und Jakob Ayrers «Tragödia von dem griechischen Keyser zu Constantinopel», die älteste deutsche Bearbeitung der «Spanischen Tragödie».

Ebenso wertvoll wie die Herausgabe der Werke ist die ausführliche Einleitung, die Boas ihnen beigegeben hat. Die Biographie Kyds wird hier in mehreren Punkten weiter ausgebaut, und namentlich die letzten Jahre neu beleuchtet. Für die Jugenzeit hatte bereits Schick (Spanish Tragedy, London 1898, vgl. Jahrbuch XXXV 341) alles Wesentliche festgestellt. Boas untersucht nur noch die klassische Bildung des Dramatikers und findet, daß sie doch ausgedehnter war, als man nach Nashs bekannter Anrempelung (1588/89) erwarten sollte. Aus dieser wissen wir, daß er den Schreiberberuf verlassen, Seneca weidlich ausgeschöpft und sich schließlich vom Dramendichten zum Übersetzen gewandt habe. Auf die Zeit nach 1589 wirft nun ein eigenhändiger Brief Kyds an den Lord-Keeper Puckering ein, freilich düsteres, Licht. Wir erfahren hier, daß er im Mai 1593 wegen eines aufreizenden Spottgedichtes wider die Flamender — wohl unschuldig — verhaftet und gefoltert wurde, daß man bei ihm ein Papier fand, auf dem die Gottheit Christi angezweifelt war, und das, wie er behauptete, von Marlowe stammte, daß er 1591 mit diesem im selben Zimmer gearbeitet und von 1590 an im Dienste eines Lords gestanden hatte, für dessen Schauspieler Marlowe Dramen schrieb. Boas vermutet in diesem Adeligen den 5. Lord Sussex, dessen Gemahlin Kyd 1594 seine «Cornelia» widmete. Aber wir haben keine Nachricht, daß Marlowe für dessen Truppe arbeitete. Dagegen schrieb er, wie aus dem Titelblatt hervorgeht, «Eduard II.» für die Truppe des 2. Grafen Pembroke. Es ist mir nicht unwahrscheinlich, daß dieser Kyds Protektor war. Schon Schick hat aus Nashs Angabe, daß der attackierte Dramenschmied in die inneren Teile der City gehe, '*to spend two or three hours in turning over French Doudie*', den Schluß zu ziehen versucht, daß er mit der Gräfin Pembroke, die zu dieser Zeit Garniers «Antoine» übersetzte, zusammengekommen sei. Damals faßte er wohl den Plan andere Dramen Garniers ins Englische zu übertragen. Durch Vermittelung der Gräfin würde er dann im folgenden Jahre eine Stelle im Haushalt ihres Gemahls erhalten haben, deren er 1593 durch seine peinliche Untersuchung verlustig ging. Infolge der Angabe Kyds wurde dann auch gegen Marlowe ein Haftbefehl erlassen, namentlich da ein gewisser Baines weitere Aussagen über dessen atheistische Ansichten machte. Es sind dies zum Teil Aussprüche, die den Stempel der Fälschung an der Stirn tragen, zum Teil solche, die ein geistreicher Mann beim Wein wohl einmal gethan haben konnte. Eigentlich atheistisch ist aber fast kein einziger. Die drei zitierten Dokumente, Kyd an Puckering, Marlowes unitarische Ansichten und Baines versus Marlowe, werden im Abdruck[1]), das erste und ein Teil des zweiten auch in Facsimile gegeben. Nach seiner Freilassung arbeitete Kyd, da ihn sein früherer Beschützer nicht wieder aufnehmen wollte, die Übersetzung der «Cornelia» aus und widmete sie jetzt der Gräfin Sussex, von der er, wie es scheint, mehr Gnade erhoffte als von den Pembrokes. Im nächsten Sommer wollte er die «Portia» folgen lassen, aber er sollte diesen Sommer nicht mehr sehen. Vor Ende des Jahres 1594 starb er, vielleicht in Folge der barbarischen Justiz unter Elisabeth, in der Blüte der Jahre ein gebrochener Mann.

---

[1]) Leider scheint dieser nicht immer ganz genau zu sein, wie ein Vergleich mit dem Facsimile ergibt.

Außer der Biographie des Dichters werden auch seine Werke einer eingehenden Besprechung unterzogen. «Jeronimo, erster Teil» wird ihm von Boas energisch abgesprochen: wohl mit Recht. Dagegen soll er «Soliman und Perseda» verfaßt haben. Ich glaube, daß vieles dagegen angeführt werden kann, vor allem die Charakterbehandlung und der dramatische Stil. Ein Nachahmer wird immer zuerst das Äußere, Greifbarere seinem Vorbild entlehnen, wie dies bei diesem Drama thatsächlich der Fall ist, aber die Geschlossenheit in Handlung und Charakteren wird jemand, der kein Bedürfnis hierzu empfindet, gar nicht auffallen. Ich halte daher «Soliman» für das Werk eines talentreichen, sehr gewandten Schülers von Kyd. Wörtliche Uebereinstimmung spricht mehr gegen als für die Identität der Verfasser. Dies macht auch die Frage nach dem «Ur-Hamlet» so schwierig. Boas glaubt, daß wir in den letzten drei Akten der Hamletausgabe von 1603, die Shakespeare nachher stark verändert hat, noch Kyds Hand deutlich spüren können. Wir dürfen nicht vergessen, daß Shakespeare die «Spanische Tragödie» wohl kannte, daß Ben Jonson sie eben frisch auftakelte als er selbst den «Hamlet» vornahm, daß also manche Beeinflussung dieses Dramas durch jenes auf Shakespeare zurückgeführt werden könnte. In der «Furnivall-Festschrift»[1]) hat M. W. MacCallum nochmals sämtliche Gründe aufgeführt, die Shakespeares Autorschaft bezeugen könnten, sie aber mit dem einen Ausspruch Nashs widerlegt, daß der Autor des «Ur-Hamlet» Übersetzungen aus dem Italienischen anfertige. Er hat aber doch auch gezeigt, daß vieles. was Sarrazin als Eigentümlichkeit von Kyd im Hamletdrama auffaßt, sich auch bei Shakespeare findet. So viel aber, glaube ich, können wir mit ziemlicher Sicherheit behaupten: alles was Shakespreares Drama aus Belleforest hat, muß sich im «Ur-Hamlet» schon gefunden haben. Dagegen gilt dies nicht für das Schauspiel von Gonzaga, das eher von Shakespeare in Nachahmung der «Spanischen Tragödie» hinzugefügt sein kann, als von Kyd selbst. Es wäre höchst auffallend, wenn ein Dichter so sehr sein eigenes Werk plagiiert hätte. Kyds Einfluß auf andere Stücke Shakespeares und auf andere Dramatiker behandelt Boas eingehend im 7. Kapitel seiner Einleitung. Den Schluß bildet ein Abschnitt über Neuausgaben von Kyds Werken, unter denen ich nur Manlys Ausgabe der «Spanischen Tragödie» in seinen '*Specimens of the Pre-Shakespearean Drama*' Bd. II. (vgl Jahrbuch XXXVI 308) vermisse.

Die *Clarendon Press* hat die Absicht auch die Werke der anderen unmittelbaren Vorgänger Shakespeares in gleicher Ausstattung zu veröffentlichen. Mögen diese ebenso gut herausgegeben werden wie der vorliegende Band; dann kann sie des Beifalls sicher sein.

Jena. Wolfgang Keller.

---

Thomas Kyd's Spanish Tragedy. Herausgegeben von J. Schick. I. Kritischer Text und Apparat. Mit 4 Faksimiles aus alten Quartos. Berlin, Emil Felber, 1901. [Litterarhistorische Forschungen, herausgegeben von Schick und Waldberg, XIX. Heft].

Nur eine ganz kurze vorläufige Anzeige dieser musterhaften Ausgabe möchte ich diesmal bringen. Wir haben lange auf das Buch gewartet und freuen uns,

---

[1]) *An English Miscellany: Presented to Dr. Furnivall in Honour of his Seventy-Fifth Birthday. Oxford, Clarendon Press 1901.* p. 282 ff.

daß jetzt nach jahrelanger Arbeit der erste Teil erschienen ist. Er bringt den Text mit Zugrundelegung der Allde'schen Quarto und den Varianten sämtlicher 21 übrigen Quartos, sowie der neueren Ausgaben. Eine ausführliche Einleitung unterrichtet uns über die Geschichte der alten Quartdrucke und nebenbei auch über die moralische Verfassung ihrer Drucker, die sämtlich mit dem Strafgesetz auf gespanntem Fuße standen, sodann über den kritischen Wert der alten Ausgaben. Schick hat es verstanden, selbst diesen trockenen Gegenstand — Textkritik! — von dem sich die meisten Leser mit Grausen abwenden, zu beleben und äußerst genießbar zu machen. Auch für Shakespeare ist diese Einleitung von prinzipieller Bedeutung. Anmerkungen textkritischen Inhalts bilden den Schluß. Die Ausgabe ist eine bewundernswerte Leistung, durch die sich Schick den Dank der Fachgenossen redlich verdient hat.

Jena. Wolfgang Keller.

---

Hugo Schütt, The Life and Death of Jack Straw, ein Beitrag zur Geschichte des elisabethanischen Dramas. Kieler Studien zur englischen Philologie, herausgegeben von F. Holthausen, Heft 2. Carl Winters Universitätsbuchhandlung. Heidelberg 1901. (M. 4,40)

Eine neue Ausgabe des «Jack Straw» kann nicht ihre Berechtigung aus der ästhetischen Bedeutung des Stückes herleiten: die ist einfach gleich Null, und der Ausdruck «ein unbedeutendes Machwerk», den der neue Herausgeber darauf anwendet, ist gewiß nicht zu stark. Es ist die schleuderhaft dramatisierte Geschichte des kommunistischen Aufstands von 1381, mithin eigentlich nur einer Episode aus der Regierung Richards II. Den Schlußeffekt bildet der Ritterschlag des tapferen Lord-Mayors, der den Rebellenführer erstochen hatte. Deshalb hat man schon lange die Ansicht aufgestellt, es sei ein Gelegenheitsstück, nur für eine City-Feier verfaßt. Der Herausgeber handelt im ersten Teil über Überlieferung, Stoff, Quellen, Verfasser, Sprache und Metrik, Abfassungszeit und litterarische Beziehungen des Stückes. Als Quellen eruiert er die Chroniken von Holinshed und Grafton, vielleicht auch von Stow. Unbekannt scheint ihm die Ballade von Thomas Deloney geblieben zu sein: '*The Rebellion of Watt Tyler and Jack Straw with others, against K. Richard the Second. To the tune of The Miller would a woing ride*'. Sie ist in Deloneys '*Strange Histories . . . etc. London 1607*' gedruckt. Ich kenne sie leider nur dem Titel nach. Es wäre natürlich von großem Interesse, ihr Verhältnis zu dem Drama festzustellen. In der Verfasserfrage möchte Schütt Fleays Hypothese unterstützen, der George Peele als Autor angenommen hatte. Peele ist als City-Poet und als Gelegenheitsdichter bekannt. In seiner Historie von Eduard I. hat er neben Blankversen und Prosa in den durch die Robin-Hood-Lieder beeinflußten Partien auch viertaktige Reimverse verwendet; in seiner «Old Wives' Tale» finden sich dieselben Verse wenigstens in den Gesängen und Zaubersprüchen: dazu stellt man die Reimverse in «Jack Straw». Doch übersieht man dabei, daß hier neben den kurzen auch lange Reimverse, wie in den älteren Komödien vorkommen, sowie daß die Verwendung der Kurzverse durchaus nicht so beschränkt ist, wie in Peeles Dramen. Klassische Anspielungen, von denen «Edward I.» wimmelt, finden sich in dem doch stofflich verwandten «Jack Straw» fast gar nicht — eine sehr auffällige Thatsache, besonders wenn, wie der Herausgeber ausführt (S. 65 f.), Peele das letztere Stück zuerst verfaßt hätte. Die An-

klänge an Stellen aus Peeles Werken, die S. 34 ff. zusammengestellt sind, könnten, auch wenn sie etwas auffälliger wären, nicht für Peeles Autorschaft mit Bezug auf den «Jack Straw» zeugen. Die Parallelstellen mit dem 1585 aufgeführten «Pageant» Peeles sind in die Augen springend (S. 38 f.), aber daraus geht doch nur hervor, daß der Verfasser unseres Dramas dieses Pageant gekannt, nicht daß er es selbst verfaßt hat. Wichtig wäre die Frage nach den Quellen für «Jack Straw» und «Edward I.»: sind sie dieselben, so würde dies Fleays Hypothese stärken. Mir liegt nur die Angabe von Luick (Litt. Heinzel-Festschrift S. 145) vor, daß Peele Holinshed folge; also nicht auch Grafton, wie der Verfasser von «Jack Straw». Mithin spricht auch dieser Umstand nicht dafür, namentlich wenn beide Dramen kurz hintereinander entstanden sind (vergl. S. 66). Ich kann daher nicht finden, daß wir ein Recht haben, den «Jack Straw» Peele zuzuschreiben, ich bin überhaupt nicht wie Fleay der Ansicht, daß man das Stück notwendig mit einem bedeutenden Dichternamen verknüpfen müsse.

Was die Abfassungszeit betrifft, so ist auch hier vieles dunkel. Bei der Schilderung des Aufstandes, der sich, wie eine Scene veranschaulicht, besonders gegen die «Flemings», die hanseatischen und niederländischen Kaufleute richtet, denkt man an ähnliche Hetzen unter Elisabeth, und Fleay hat auf die Rebellion der Londoner «Kaufdiener» 1586 hingewiesen. Aber auch im Anfang der 90er Jahre war der Haß gegen diese Fremden nicht geringer, ja 1586 scheinen die französischen, erst später die flämischen Kaufleute in dieser Beziehung in erster Reihe gestanden zu sein. Aus dem Schweigen über die Armada (1588) läßt sich, wie der Herausgeber selbst sagt, nichts entnehmen. Warnen möchte ich auch vor der Verallgemeinerung des von Luick hervorgehobenen Princips, daß die späteren Dramen mehr innere Geschlossenheit aufweisen. Deshalb, weil der «Jack Straw» stümperhaft ist, braucht er noch nicht vor der «Contention» (Heinrich VI.) verfaßt zu sein, wie Schütt meint. Auch in der Poesie hinkt der weniger Erfahrene hinterdrein, auch hier giebt es eine «bäuerliche Kunst». Immerhin würde das vom Herausgeber erschlossene Datum 1587 in jeder Beziehung recht gut passen. Nur muß ich gestehen, daß mir eine Beeinflussung der «Contention» durch unser Stück aus den S. 68 ff. angeführten Stellen nicht hervorzugehen scheint.

Das Stück ist übrigens äußerst interessant durch seine komischen Figuren. Besonders Nobs, der «Vice», ist lehrreich, weil er es mit den älteren, volkstümlichen Dramen, wie «Cambyses» oder «Horestes» verknüpft. Auffällig ist, daß sowohl Nobs, wie der Clown Tom Miller sich als «Knabe» oder «sehr klein» bezeichnen. Wurde das Stück vielleicht von Knaben aufgeführt? Der Herausgeber nimmt an, daß es auf der zweiteiligen Bühne gespielt wurde; ich glaube, der Auftritt, wo der Londoner Thorwärter (hinter der Scene) angerufen wird, aber nicht antwortet, spricht sehr für das Gegenteil.

Der Abdruck des Textes ist sehr sorgfältig, einzelne Konjekturen, namentlich von Holthausen, sind aufgenommen, über anderes orientieren die Fußnoten. In den Anmerkungen möchte ich nur III, 1, 104 richtigstellen, wo *suck their Mams* als 'Abkürzung von *Mamma* = *mother*' erklärt ist: es ist natürlich *mamma*, die Mutterbrust.

Wenn ich auch im Vorstehenden manchmal mit Schütt verschiedener Meinung war, so stehe ich doch nicht an, seine Arbeit als eine sehr beachtenswerte Leistung dankbar anzuerkennen.

(Zum Schluß aber möchte ich noch ein Wort zu meiner persönlichen Recht-

fertigung vorbringen. In der Fußnote S. 4 meint Schütt, ich habe, Jahrbuch XXXVI, 290, Ward Unrecht gethan, dessen Bemerkung *'this play I have not seen'* sich auf das Nichteinsehen der Originalquarto beziehe. Ich glaube doch, ein Recht zu meinem Vorwurf gehabt zu haben: der Satz ist einfach aus der ersten Auflage stehen geblieben).

Jena. Wolfgang Keller.

---

The English Faust-book of 1592 edited with an Introduction and Notes by H. Logeman, Ph. D., Professor of English Philology in the University of Ghent. (Université de Gand, Recueil de travaux publiés par la Faculté de Philosophie et Lettres, 24. fascicule). Gand, Librairie J. Vuylsteke, 1900. XVI, 175 S.

Der bisherige Neudruck von der englischen Übersetzung des Faustbuches, die dem Drama Marlowes zu Grunde lag, veranstaltet von Thoms (Early Engl. Prose Romances, III, 1858), erwies sich als unvollständig und unverläßlich, sobald ihn Logeman mit dem ältesten erhaltenen Druck (1592, Brit. Mus.) verglich. Namentlich fehlt ein ganzes Kapitel, das 60. Daher bietet jetzt Logeman den vorliegenden Neudruck jener editio princeps, und zwar mit peinlicher Genauigkeit. Inzwischen hat A. Wagner in einer Anzeige von Logemans Buch (Anglia Beibl. XII, 5) gezeigt, daß Thoms sich begnügt hatte, aus einer Ausgabe von ca. 1700 zu schöpfen. Die Verhältnisse der Überlieferung sind hiemit klargelegt.

In den Anmerkungen bemüht sich Logeman auch um das Verständnis mehrerer dunkler Einzelstellen. Hiezu ein paar Nachträge. *Mathematics* in der Bedeutung Mathematiker (S. 32) hat mancherlei Parallelen bei Shakespeare, z. B. *admiration* = *admirable person*, *county* = *count*, *age* = *old man*, vergl. L. Kellner, Engl. Synt. S. 83 f. — Die Form *thengs* statt *things* (S. 52) darf im 16. Jahrhundert nie befremden; zu oft schwankt da *i* zu *e*. — *(Erfort in Duringen where he visited the) Freskold* S. 71 hat nichts mit *frescoes* zu thun, sondern steht offenbar für *freeschool;* in Erfurt bestand ja seit 1378 die erste deutsche Universität mit vier Facultäten, und wenn sie im 16. Jahrhundert auch schon gesunken war, so lebte doch noch ihr Ruf.

Die eigentlichen Resultate hatte Logeman bereits 1898 in seinen Faustus-Notes veröffentlicht, zu denen jetzt nur mehr das Substrat und einige Zusätze gefolgt sind. Für ein kritisches Studium des Textes von Marlowes Faust, das wegen der beiden vorhandenen Ausgaben des Dramas noch viel Scharfsinn erfordern wird, ist hiemit der Boden bereitet.

Berlin. A. Brandl.

---

Der Sturm. Schauspiel in 3 Aufzügen mit Vorspiel von W. Shakespeare. Nach Schlegels Übersetzung für die deutsche Bühne bearbeitet von Eugen Kilian. Herausgegeben von C. F. Wittmann. Leipzig, Reclams Universalbibliothek 4217.

Von dem mächtig vorwärts drängenden und die Teilnahme der Hörer anspannenden Getriebe der Handlung, in dem Shakespeare Meister ist, erhalten wir im «Sturm» keine Probe. Es mischen sich darin folgende Hauptbestandteile zur Gesamtwirkung: der ausgesetzte und gerettete Prospero hat die zur Selbstläuterung

begonnene hohe Schule der Geheimwissenschaften auf weltentlegener Insel erlernt als Herrscher über Elementarwesen der Natur; die im Sturm an seiner Küste gestrandeten Frevler finden Rettung und, obwohl manche die Bahn des Verbrechens fortsetzen, Gnade; neben die dunklen Übelthaten tritt die Innigkeit, Reinheit und Demut zweier Liebenden, die, wie Romeo und Julia, aber ohne tragische Katastrophe die Kluft der Feindschaft überbrücken, während den hohen Menschenbildern Prosperos und dieser beiden wiederum der vertierte, jeder Sitte spottende Caliban und die niederen Gesellen, die kaum dem Ertrinken entronnen sich im Betrinken entschädigen, zur Seite stehen. Die Milde und Würde, mit der Prospero des Zauberstabes waltet, verbreitet wohlthuend warme Ruhe über die vom Anfang bis zum Ende durch ihn beherrschte Handlung; aber die Muße des Betrachtens, zu der wir geladen werden, ist nicht von epischer Art, durch welche die gemeinsamen Geistesgewinne der Menschheit in der Kultur von Handwerk, Kunst und Sitte und in vorbildlichen Heldenthaten veranschaulicht werden; sie schließt vielmehr in echt dramatischer Weise eigenste und eigenwilligste Triebe des Menscheninneren auf und sammelt, indem hier zugleich die lauterste Vollendung des Menschen neben der Vergänglichkeit alles Irdischen zum Ausdruck kommt, feierlich zu stiller Selbsteinkehr. Sicher ist es mehr als Vermutung, daß dieses wohl vorletzte Stück des Meisters, wie «Hamlet», einen reichen Teil seines subjektivischen Fühlens enthalte. Zur ungeschmälerten Wiedergabe des «Sturm» nach dem eigentümlichen Gehalte hat die Bühne eine besondere Aufgabe. Dem hat sich Kilian nicht verschlossen und er sagt im Vorwort, daß, je duftiger die Farben des Stückes, desto schwerer die Aufführung sei «mit den dürftigen Mitteln der realen Bühne». Nicht die Ausstattung ist ihm Hauptsache und er legt das Schwergewicht in die Schauspielkunst und die «feinfühlige Herausarbeitung des geistigen Gehaltes». Wie strebt nun der Bearbeiter dem richtig gesteckten Ziele zu? Er hat nach der seit Langem für das Theater maßgebenden Methode geschickt gearbeitet. Sein Streben ist, den Hauptgang der Handlung mit möglichster sinnlicher Lebhaftigkeit abzubilden; er zieht dabei die 5 Aufzüge in 3 zusammen, in denen die Scene sich nur im zweiten, und zwar zweimal verwandelt, und sondert vom ersten ein Vorspiel mit dem Untergange des Schiffes im Sturm ab. Daß trotz den scenischen Schwierigkeiten der Schiffsuntergang nicht, wie oft auf den Theatern, fortgelassen werden darf, sieht er ein und schreibt im Vorworte über das in der Scenerie erforderliche Maß einige sehr verständige Sätze. Der Frieden nach dem Sturm kommt freilich nicht zum Ausdruck, wie er es soll, wenn nicht der verheerende Sturm selbst vorherging. Aber, da Kilian das begriff, warum hat er Prosperos Geisterspiele vor dem Liebespaare, in denen jenes Friedensglück gipfelt, nicht viel duldsamer als andere Bearbeiter zusammengestrichen, so daß von ihnen kaum ein Schatten übrig bleibt, und warum die Göttin des Regenbogens, die nach dem Sturme diese Spiele eröffnet, samt ihren olympischen Schwestern davongeschickt? Diese höchst kenntlichen zarten Farben des Renaissance-Dramas darf man nicht verwischen, und hier soll man dem Beispiele der Meininger folgen, die den historischen Charakter der Stücke so treu zu bewahren wissen. Was bleibt von den Geistern als «Spielern des Stückes» und «des Scheines lockrem Bau» übrig als einige stumme, mit den Schnittern tanzende Nymphen? Desgleichen ist die übliche Tilgung von Stellen, die mit Prosperos Zauberwelt zu thun haben und dem Rationalismus mißbehagen, nicht zu loben. Mit demselben Rechte müßte man an der Magie des Goethe'schen Faust sich stoßen und das Menschliche Prosperos, wenn man auf dieses den

Accent legt, wird ja nach dem Geiste der Dichtung eben in seiner Vertiefung in die mystische Zauberwelt gegeben. Ebensowenig sollte Ferdinands wiederholt abgelegtes Gelübde seiner Enthaltsamkeit vor der Hochzeit getilgt werden und fast sieht es so aus, als nehme man an diesem Schwure auf Grund unsrer Gesellschaftsvorstellungen als etwas Überflüssigem Anstoß. Mit naturgewaltiger Liebe nach harter Prüfung kommt ein Paar in erster Jugend zu einander unter dem Himmel des freien Eilandes, und wir sollen sehen, daß die Kraft des Jünglings nach aller um Mirandas willen geleisteten Sklavenarbeit so fromm und stark ausharrt, wie vorher. Es wird noch manches von Kilian Gestrichene von uns vermißt, obwohl wir unser Prinzip einer möglichsten Schonung des Dichtertextes nicht «reiten» und einzelne Schnitte uns gern gefallen lassen. Der von Ernst von Possart im vorigen Jahrbuche gepriesene Regiestift hat wohl in einem der kürzesten Stücke Shakespeares, dessen Genuß ein Ausruhen in Gemütsstimmungen geradezu bedingt, am wenigsten Anlaß, sich zu rühren.

Ferner kann ich Kilians Störung der überlieferten Scenenfolge mit Beziehung auf den von mir im letzten Jahrbuche erörterten Zusammenhang zwischen Scenentechnik und dramatischer Kunst nicht gutheißen. Daß die gemeinen Späße des Küfers und des Narren mit dem «Ungeheuer» die Scenen der Anmut und des Ernstes immer wieder unterbrechen, nur dies bringt den scharfen Gegensatz des Niederen und Hohen im Welttreiben hervor, für den jene doch da sind. Schaffen und Genießen der Kunst sind in ihren reichsten Tiefen oft gänzlich unbewußt, aber es ist Gewinn, den Blick zum Bewußtsein zu schärfen, daß er einen Teil des verborgenen Wurzelgeäders mit seinem rinnenden Leben schaue. Wie das Erz ursprünglich schon seine Schneide an den Kanten besitzt und diese eine ihm natürliche Anlage ist, ehe es zum Stahl gehärtet und geschliffen ward, so soll die Übung des Blickes bloß die in ihn gelegten Gaben besser entfalten. Wie vor den bildenden Künsten, so sollen wir vor der dramatischen Kunst richtig sehen lernen mit dem klaren Blick für jede eigentümliche Dichterart. Nur die, die ihr Auge von allumfassender Geistesschau entwöhnten oder es aus Vorliebe für beliebte Bühneneffekte an einseitig falsches Sehen gewöhnten, werden das zu Tage Liegende gesucht nennen, weil sie selbst es nicht entdeckten. So sind z. B. Antonios und Sebastians Mordanschlag gegen Alfonso und dann die von Caliban gegen Prosperos Leben angestiftete Verschwörung als Proben der noch ringsum lauernden Verruchtheit deutliche Parallelen; so folgt den Geisterspielen Prosperos gleich der derbkomische Aufzug, in dem Stephano und Trinculo sich in den erhaschten bunten Fürstenflitter stecken, als augenscheinliches Widerspiel. Kilian hebt dasselbe auf, indem er die Scene mit dem vorigen Caliban-Auftritte zusammenwirft. Scenisch bequemer sind die kompakteren Zusammenhäufungen; aber daß die luftig leicht hingestreuten Einzelnbilder, wie sie im Wechsel der Gegensätze einander durchdringen, auch der Idealwelt des ästhetischen Scheines angemessener seien, scheint keine Frage. Wenn Ernst von Possart sich auf die Unzuverlässigkeit der Shakespeare-Überlieferung beruft, zu welchen Konsequenzen gelangt man, wenn man darauf fußend sich nach der Seite von Text, Technik und Komposition, worin doch schließlich die ganze Kunstform der Handlung und der Charaktere liegt, in nichts gebunden erachtet? Was bleibt da am Ende vom großen Dichter noch übrig, als etwa eine Flittergarderobe zur Plünderung für die Stephano und Trinculo? Shakespeares Technik im Ganzen ist durchaus kenntlich und klar, und daran können einzelne Unsicherheiten der Überlieferung garnichts ändern. Auf der deutschen Bühne hat er

schon seine entwickelungsvolle Geschichte, und sie ist noch nicht zu Ende; ich lebe der Hoffnung, daß wir zur rechten künstlerischen Behandlung seiner Dramen erst gelangen werden. Nichts in der That wäre erfreulicher, als wenn der geschätzte Bearbeiter seinen regen Eifer in den Dienst des großen Zukunftszieles stellen wollte. Die Natur sollen wir in Shakespeares Kunst verstehen lernen und «die Bescheidenheit der Natur». Sie wird mit einer Überfülle des Sinnlichen nur erstickt. Bereits Dingelstedts Einrichtung des «Sturm», wie geschickt im Scenischen, ging hierin auf falschen Bahnen, doch hätte Kilian seine Verdeutschung benutzen können, um manche Härten zu beseitigen, deren es bei Schlegel trotz aller Achtung vor seiner Übersetzerkunst giebt. Tauberts beliebte Musik als Mithilfe heißen wir willkommen, obschon sie oft zu sehr den Text überrankt. Nichts ist dem Geiste des «Sturm» mehr zuwider, als der Ausputz des Schlusses mit buntesten Theatereffekten. Kilian versammelt da bei der unvermeidlichen lieben Abendröte einen Schwarm von Nymphen und Genien zu Tänzen und Spielen. Darf das der letzte Eindruck sein, unter dem wir die Vorstellung dieses ernsten Werkes verlassen? O nein!

München. Walter Bormann.

---

König Heinrich der Achte. Schauspiel in fünf Akten von Shakespeare. Mit teilweiser Benützung der Übersetzungen von W. A. B. Hertzberg und Otto Gildemeister für die deutsche Bühne neu übersetzt und bearbeitet von Alfred Freiherrn von Berger. Hamburg 1902. 8°. 150 S.

König Heinrich VIII. ist auf der deutschen Bühne bisher nur ein sehr seltener Gast gewesen. Mit Recht. Unter sämtlichen Stücken des Dichters ist kaum ein einziges, dessen Aufführung auf dem deutschen Theater von vorneherein so wenig Gewähr für einen Bühnenerfolg in sich trägt, wie Heinrich VIII. Der unbezähmbare Drang mancher Theatergewaltigen, das Publikum durch neue und seltsame Unternehmungen zu überraschen, der selbst nicht davor zurückscheut, ein Werk wie Troilus und Cressida trotz der sonnenklaren Aussichtslosigkeit dieses Bemühens immer wieder vor das Rampenlicht zu zerren, er könnte bei zahlreichen andern, selten oder niemals in Deutschland gegebenen Stücken des Dichters, selbst bei einigen der schwachen Jugendlustspiele, mit grösserer Berechtigung einsetzen, als gerade bei dem Gelegenheits- und Ausstattungsstück von König Heinrich VIII., anerkanntermaßen einem der allerschwächsten und anfechtbarsten Produkte des großen Dramatikers. Der geschichtliche Gehalt des Werkes, mit seiner einseitig-höfischen Parteifärbung, mit seinen wohlfeilen, für uns völlig unverdaulichen, schönrednerischen Prophezeiungen, mit seinem Außerachtlassen alles dessen, was der Zeit und Regierung Heinrichs VIII. ihr charakteristisches historisches Gepräge verliehen hat, kann für ein ungelehrtes deutsches Publikum unmöglich ein tieferes Interesse bieten. Der rein künstlerischen Wirkung des Werkes aber steht hindernd das im Wege, was die hauptsächliche Schwäche dieses Stückes bildet: die Zerrissenheit der dramatischen Komposition, die das Drama nach Hertzbergs treffendem Ausspruch kennzeichnet als «eine Haupt- und Staatsaktion mit drei und einer halben Katastrophe, variiert durch eine Hochzeit und einen Krönungszug, abrupt zu Ende gebracht durch eine Kindtaufe und locker zusammengehalten durch die Person des Titelhelden, aus welcher kein Dichter im Himmel oder auf Erden je eine tragische Gestalt zu machen imstande gewesen wäre.» Alle Unterschönheiten des Werkes,

vor allem die rührende Gestalt der Königin Katharina und das interessante Charakterbild Wolseys, das nur durch die jähe und unvermittelte Sinnesänderung einen bedenklichen Riss erhält, sind nicht imstande, jene Kardinalmängel des Stückes, die zumal bei der Aufführung grell hervortreten, vergessen zu machen.

Wenn trotzdem eine vornehme Bühne, ohne auf den Beifall des Publikums und den Vorteil der Kasse zu rechnen, sich ausnahmsweise den Luxus erlaubt, eine deutsche Bühnenaufführung des Stückes zu versuchen, so wird ihr das Interesse der engeren Shakespeare-Gemeinde für das Wagnis immerhin danken, vorausgesetzt daß diese Gemeinde und das weitere Publikum durch eine umfangreiche Pflege der wirklich lebendigen Bühnenwerke Shakespeares von seiten jener Bühne schadlos gehalten wird.

Das Hamburger Schauspielhaus unter Alfred von Berger ist nicht das erste deutsche Theater, das dieses Wagnis unternommen hat. Schon 1877 wurde in Weimar Heinrich VIII. in einer Bühneneinrichtung von Oechelhäuser zur Aufführung gebracht. Diese Bearbeitung, in Oechelhäusers Bühnen-Shakespeare Bd. 22 veröffentlicht und mit einer wertvollen Einleitung des Bearbeiters versehen, ist eine sehr treue und pietätvolle Wiedergabe des Originals, von dem es sich in der Hauptsache nur durch einige zweckmässige Kürzungen und eine Scenenzusammenlegung im ersten Akt unterscheidet. Eine einschneidende Veränderung hat nur der fünfte Akt erfahren, wo die ganze Cranmer-Episode kurzer Hand beseitigt ist. Da das überdies durch die Naivetät der Behandlung mehr verblüffende als überzeugende Verfahren gegen Cranmer und die unmotivierte Intervention des Königs in der That nur ein äußerst geringes Interesse bieten, ist diese Kürzung des Bearbeiters nur zu billigen, wenngleich nicht verkannt werden kann, daß der unendlich schwache letzte Akt des Stückes durch diesen Strich noch wesentlich fadenscheiniger und gehaltloser wird, als er es im Originale schon ist.

Mit größerer Freiheit als Oechelhäuser steht Berger in seiner neuen Bearbeitung der Dichtung gegenüber. Auch er bekennt sich — entgegen den in seinem Vortrag «Wie soll man Shakespeare spielen?» entwickelten Gedanken[1]) — zu dem heutzutage fast allgemein als richtig anerkannten Prinzip, das Drama Shakespeares scenisch und technisch den Bedingungen der modernen Illusionsbühne anzupassen. Ja, er geht in dem Bestreben, die Bühnenfähigkeit und Wirksamkeit des Stückes zu steigern, in mehrfacher Beziehung weiter, als die ältere Einrichtung, die auf dem prinzipiell gewiß sehr richtigen Standpunkt steht, sich aller eigenen Zuthaten zu dem Originale zu enthalten. Die mannigfachen kleinen Einschaltungen Bergers, die dem Zwecke dienen, lose Zusammenhänge zu vermitteln, aus einander liegende Scenen zu verbinden, an dieser oder jener Stelle ein schärferes charakteristisches Licht aufzusetzen, sind indessen in den meisten Fällen von so feinem künstlerischem Empfinden getragen und in der Ausführung so geschickt und diskret, daß sie dem Uneingeweihten an keiner Stelle als störend oder aufdringlich ins Auge fallen.

Für die einleitenden Scenen des ersten Aktes konstruiert Berger einen im Laufe des Stückes mehrfach wiederkehrenden, sehr geschickt gewählten Schauplatz: einen Saal im königlichen Palast, mit einem dahinter liegenden, um einige Stufen erhöhten zweiten Saal, der durch ein hohes Gitter von dem daran grenzenden Warteraum getrennt ist — ein Schauplatz, der einerseits einen gewissen neutralen Charakter trägt, anderseits durch einen die vordere Saalhälfte abschließenden

[1]) **Berger**, Über Drama und Theater. Leipzig 1900.

Vorhang eine gewisse Intimität erhalten kann und dadurch geeignet wird, den mannigfaltigsten Vorgängen als Hintergrund zu dienen. Auf diesem Schauplatz kann der Bearbeiter Scene 1 und 2 des ersten Aktes, verbunden durch eine eingelegte kurze Zwischenscene der Diener, ohne Scenenwechsel aneinanderreihen, auf diesem Schauplatz spielen ferner Scene 2 und 3 des zweiten, Scene 2 des dritten und endlich sämtliche Scenen des fünften Aktes ohne Verwandlung. Um das unvorbereitete Erscheinen der Königin im Staatsrat (I, 2) zu vermitteln, läßt Berger nach Buckinghams Verhaftung (I, 1) Norfolk mit den Worten:

> Zur Königin! Ob nicht ihr sanftes Fürwort
> Den Herzog retten kann; doch hoff' ich's kaum —

in die Gemächer der Königin eilen, eine Erfindung des Bearbeiters, die es allerdings dann befremdend erscheinen läßt, daß Katharina erst am Schluß ihrer verschiedenen Beschwerden der Verhaftung Buckinghams Erwähnung thut. Die zweite Hälfte des ersten Aktes bringt sodann das Ballfest des Kardinals (I, 4), eingeleitet durch das auf denselben Schauplatz verlegte und an die Tracht einiger Hofherrn anknüpfende Gespräch zwischen dem Lord-Kämmerer und Sands über den unheilvollen Einfluß der französischen Mode, I, 3. Nach den letzten Worten des Königs und dem Abgang der Tanzenden schließt der Bearbeiter den ersten Akt mit vier neugedichteten Versen Wolseys, die den Groll des Kardinals gegen Katharina zum Ausdruck bringen und dadurch in glücklicher Weise zu den folgenden Intriguen gegen die Königin überleiten.

Der zweite Akt beginnt wie im Original mit dem Gespräch der beiden Edelleute auf der Straße und Buckinghams Todesgang; das darauf folgende Schlußgespräch der Edelleute ist erweitert durch eine größere Einfügung, in der — ein geschickter Zug des erfahrenen Theatermanns — die dem uneingeweihten Zuschauer nicht geläufigen Voraussetzungen von Heinrichs Ehe mit Katharina zur größeren Verdeutlichung der Situation erörtert werden. Auf dem zweiten Schauplatz des Aktes, dem vorhin besprochenen Saale, spielen sich sodann II, 2 und 3 in unmittelbarer Folge ab. Das Auftreten der Anna Bullen und ihrer Dame auf diesem Schauplatz befremdet keineswegs, da es durch eine eingelegte Rede des Lord-Kämmerers, der nach ihr schickt, um ihr die königliche Gnade der Standeserhöhung zu übermitteln, in ausreichendem Maße vorbereitet wird. Als dritte Scene des Aktes folgt II, 4, die Verhandlung über die bevorstehende Ehescheidung des Königs in Blackfriars. Sie ist gegen Schluß hin erweitert durch einige Verse Wolseys, wodurch das zweideutige Spiel des Kardinals in hellere Beleuchtung tritt und ein Übergang zu seinem Verhalten gegen Katharina im folgenden Akte geschaffen wird. Desgleichen dienen einige neue Worte des Königs dazu, die Berufung Cranmers und Heinrichs hieran sich knüpfende Hoffnungen kräftiger vorzubereiten und zu verdeutlichen.

Der dritte und vierte Akt entsprechen in ihrem scenischen Gange genau den betreffenden Akten des Originals. Das Gespräch der Edelleute nach dem Krönungszug (IV, 1) hat bei Berger einen andern Schluß erhalten. In den neugedichteten Reden des Lord Sands, der die Stelle des dritten Edelmannes vertritt, in seiner darin sich offenbarenden Absicht, von der schönen neuen Königin, die ihm einst als Mädchen munter zugelächelt, auch jetzt ein «gnädig Wort» zu erhaschen, verrät sich eine heimlich glimmende Leidenschaft des Lords für Anna Bullen — offenbar ein leiser Versuch des Bearbeiters, auf das spätere Schicksal der Königin in sinniger Weise

inzudeuten. Für solche prophetische Anspielungen auf die Zukunft, die insofern llerdings sehr dankbar sind, als sie den geschichtskundigen Hörer mit einem Geühle des Behagens erfüllen über den Umfang seines Wissens, scheint Berger eine besondere Vorliebe zu besitzen. So vermag er auch an anderer Stelle der Versuchung nicht zu widerstehen, auf die weiteren Blaubart-Schicksale seines Helden hinzudeuten. Als Lovell (V, 1) dem König berichtet, er habe seinen Auftrag der Königin durch eine ihrer Damen übermitteln lassen, unterbricht Berger den Text nach den Worten «durch eine ihrer Damen» durch folgende Einfügung:

König. Welche?

Lovell. Durch
Johanna Seymour.

König. Ei, die hübsche . . . Nun?

Lovell. Die Königin dankt Euch . . .

etc. wie im Original.

Das sind kleine Spielereien, die Duldung verdienen, solange sie, wie hier, mit Geschmack und Grazie zum Ausdruck gelangen.

Hinsichtlich der scenischen Anordnung in der zweiten Scene des dritten Aktes würde es sich empfehlen, daß Wolsey nach dem Vorgange Oechelhäusers mit dem Schlusse seines Selbstgesprächs die Bühne verläßt, um erst nach der zweitnächsten Rede des Königs wieder aufzutreten. Die Situation wird außerordentlich unglaubhaft, wenn der Kardinal, gemäß den Regievorschriften Bergers, in tiefes Nachdenken versunken sich auf einen abseits stehenden Stuhl setzt, ohne von dem Auftreten des Königs und dessen Gespräch mit den Lords irgend etwas wahrzunehmen. Auch bei der Anordnung der herrlichen Sterbe-Scene Katharinas, lem Juwel des Stückes, hätte Berger wohl gethan, sich an das beherzigenswerte Vorbild der älteren Einrichtung anzulehnen. Die Umstellung, die Oechelhäuser hier vornimmt, indem er die Unterredung mit Capucius vor die Traumvision veregt und Katharinas Tod damit viel schöner und wirksamer unmittelbar auf die Engelerscheinungen folgen läßt, ist so glücklich und einleuchtend, daß sie der Anordnung Bergers, bezw. des Originales unbedingt vorgezogen werden muß.

Im fünften Akte behält Berger, entgegen der Bearbeitung Oechelhäusers, die ganze Cranmer-Episode ungekürzt bei, tilgt dagegen die in jener Einrichtung verwerteten burlesken Volksscenen, deren matter Witz diesen Verlust allerdings sehr leicht verschmerzen läßt. Da das an sich schon geringe Interesse des Stückes auf der deutschen Bühne mit dem Tode Katharinas voll und ganz erschöpft ist, bleibt es eine müßige Frage, ob für die aussichtslose Rettung des gänzlich verfehlten letzten Aktes das Verfahren des älteren oder das des neueren Bearbeiters den Vorzug verdient. Soll die Cranmer-Episode beibehalten werden, so ist die scenische Anordnung Bergers nur zu loben. Er giebt dem Akt einen einheitlichen Schauplatz in dem mehrfach berührten Doppelsaal und läßt auf den Monolog der mit der königlichen Geldspende unzufriedenen Dame nach einer eingelegten kurzen Zwischenscene der Diener, welche die Sitze für den Staatsrat herrichten, sogleich den Auftritt Cranmers, seine Anschuldigung durch seine Gegner und seine Rettung durch die Intervention des Königs folgen (V, 2); daran schließt sich ohne Zwang die Schluß-Scene des Stückes (V, 4), der Taufzug und Cranmers von leisem Orgelspiel begleitete prophetische Apotheose des Königskindes.

In Cranmers langgedehnter Taufrede wären für die Aufführung freilich einige Striche zu wünschen, in gleicher Weise wie auch sonst verschiedene Kürzungen, nach dem beachtenswerten Beispiel Oechelhäusers, der Bühnenwirkung des Stückes zu statten kämen. Im übrigen bekundet Bergers Einrichtung, nicht am wenigsten in den scenischen Anordnungen und den Bühnenanweisungen, die theaterkundige Hand des feinsinnigen Bearbeiters und Regisseurs und darf auf alle Fälle die Genugthuung für sich in Anspruch nehmen, das menschenmögliche gethan zu haben, um das schwache Stück wenigstens vorübergehend für die deutsche Bühne tauglich zu machen.

Dem Texte der Bergerschen Bearbeitung sind die beiden besten Übersetzungen, die von Hertzberg und Gildemeister, zugrunde gelegt, die eklektisch verwendet und an zahlreichen Stellen durch eine eigene neue Übertragung des Bearbeiters ersetzt werden. Ob es freilich im Interesse eines einheitlichen sprachlichen Kolorits nicht ratsamer und künstlerischer gewesen wäre, bloß die eine jener beiden Übersetzungen zugrunde zu legen, und nur an solchen Stellen, wo ein dringendes Bedürfnis hierfür vorhanden war, eine dementsprechende Revision des Textes für die Zwecke der Bühnenaufführung vorzunehmen, sei dahingestellt. Auf keinen Fall kann behauptet werden, daß die Veränderungen, die Berger an dem Texte Hertzbergs und Gildemeisters vorgenommen hat, bezw. seine eigenen Übertragungen, durchweg Verbesserungen bedeuten gegenüber jenen älteren Übersetzungen. Neben vielem, was mit Rücksicht auf die für die Bühnensprache erforderliche Klarheit des Ausdrucks, als ein entschiedener Fortschritt gelten kann, steht ebensovieles andere, was direkt als mißlungen und unschön bezeichnet werden muß. Ein sichtliches Streben nach einem gewissen drastischen Realismus des Ausdrucks bringt den Bearbeiter sehr häufig in Gefahr, in allzu moderne, salopp wirkende, aus dem künstlerischen Stil des ganzen störend heraustretende, banale Redewendungen zu verfallen. Einige Beispiele als Beleg:

Buckingham sagt auf seinem Todesgang von seinen Widersachern (II, 1):

*Yet let 'em look their glory not in mischief,*
*Nor build their evils on the graves of great men.*

Hertzberg und Gildemeister übersetzen gut und treffend:

(H.) Doch mögen sie sich nicht des Unheils rühmen,
Noch Böses aufbaun auf der Großen Grab.

(G.) Nur sollen sie in Freveln nicht frohlocken
Noch ihre Ränke baun auf großer Männer Grab.

Bei Berger lesen wir mit einiger Überraschung:

Nur soll'n sie nicht
Mit ihren Freveln prahlen, oder ihre
Abtritte baun auf großer Männer Grab,

eine Wendung, die kaum sehr geschmackvoll zu nennen ist und der Stelle überdies eine dem Originaltext völlig fernliegende Färbung verleiht.

Ferner: Norfolks Worte (III, 2):

*This same Cranmer 's*
*A worthy fellow, and hath ta'en much pain*
*In the king's business,*

von Hertzberg:

Dieser Cranmer ist
Ein wackrer Mensch, der im Geschäft des Königs
Sich sehr bemüht hat

und am besten von Gildemeister übersetzt:

Dieser Cranmer ist
Ein wackrer Mann und hat sich für den König
Gar sehr bemüht,

haben eine höchst prosaisch klingende Trivialisierung erfahren durch Bergers völlig unnötige Neuerung:

Dieser Cranmer ist doch
Ein tücht'ger Mensch, der sich im Dienst des Königs
Recht abgeplagt hat.

Wenn Norfolk bei Berger in derselben Scene, im Hinblick auf den in tiefen Gedanken vor sich hinbrütenden Wolsey zum König sagt: «es rappelt was in seinem Hirn» (*some strange commotion is in his brain*), so ist diese salopp-moderne Wendung ebenso unschön, wie der ernsten Situation widerstreitend und sicher keine Verbesserung gegenüber den Übersetzungen von Hertzberg:

Sein Hirn ist seltsam bewegt

und Gildemeister:

Ein Aufruhr spukt in seinem Hirn.

Im fünften Akte (Sc. 1) sagt der König von dem in tiefer Rührung von ihm wegeilenden Cranmer:

*He has strangled*
*His language in his tears.*

Weshalb Berger hier die ihm vorliegenden Übersetzungen (H: Seine Red' erstickt in seinen Thränen. G: Er hat die Sprach' erwürgt in seinen Thränen) mit Tilgung der prachtvollen Metapher durch die platte Wendung:

Er kann gar nicht sprechen
Vor Thränen

ersetzt hat, ist nicht ersichtlich.

Ebensowenig, weshalb Hertzbergs treffliche Übersetzung von Katharinas Worten:

Doch nicht die Kutte macht den Mönch
(*But all hoods make not monks,* III, 1)

die unnötige, an sich sehr unwesentliche, aber immerhin die Prägnanz des Ausdrucks einigermaßen abschwächende Änderung:

Allein den Mönch macht nicht die Kutte

erfahren mußte.

Diesen Beispielen liessen sich zahlreiche andere an die Seite stellen, wo die Neu-Übersetzungen des Bearbeiters nicht nur keine Verbesserung gegen das Vorhandene, sondern eine ausgesprochene Verschlechterung nach der Richtung des

Trivialen bedeuten, wo demgemäß eine weise Zurückhaltung gegenüber den Leistungen der bisherigen Übersetzer verdienstlicher gewesen wäre, als das an sich sehr löbliche Streben, auch nach dieser Seite neues zu bieten.

Karlsruhe. Eugen Kilian.

---

The Pleasant Comedie of Old Fortunatus by Thomas Dekker. Herausgegeben nach dem Drucke von 1600 von Dr. Hans Scherer. (Münchener Beiträge zur romanischen und englischen Philologie. Herausgegeben von H. Breymann und J. Schick. XXI. Heft.) Erlangen und Leipzig: A. Deichert'sche Verlagsbuchhandlung Nachf. (Georg Böhme) 1901.

Das Verhältnis des Herausgebers zum Stück spiegelt sich in der sehr ausgedehnten Einleitung. Es interessiert ihn wesentlich nur der Stoff. Woher er gekommen ist, was von ihm im Drama verwertet wird, wo er in der späteren Litteratur auftaucht, wird eingehend und weitausgreifend behandelt. Im übrigen giebt der Verfasser alles Nötige über die äußere Geschichte der Entstehung und die bibliographischen Schicksale des Dekker'schen Stückes mit klarer Knappheit. An das Drama als Kunstwerk wird kein Wort verschwendet, und ebensowenig wird von dem Drama als Ausdruck von seines Autors litterarischem Wesen und Wirken gesprochen. Mir erscheint diese Schweigsamkeit als Mangel, doch ist das vielleicht nur Geschmacksache.

Die Beschränkung im aufgegriffenen Thema erklärt sich leicht aus der Materie der Untersuchung. Die ihr anhaftenden wissenschaftlichen Probleme sind nach der stofflichen Seite hin dankbar, in jeder anderen Beziehung unergiebig.

Schon die Gestalt des Dichters verschwimmt für den Biographen in leidigem Halbdunkel. Und recht verwickelt und unklar ist die Entstehungsgeschichte unseres Dramas. Die Grundlage bildete ein älteres Stück. Es ist verloren gegangen, sein Verfasser ist nicht festzulegen, seine Entstehungszeit schwankt unsicher zwischen 1590 und 1595. Dekker besorgte die Umarbeitung und Ergänzung im Jahre 1599. Die oberste Aufgabe wäre danach, im vorliegenden Stücke von der Arbeit des alten Autors die Dekkers zu scheiden. Doch es ist unmöglich, weil äußere Kriterien nicht vorhanden sind und die inneren von Stil und Metrik völlig versagen. So kommt der Verfasser nach mühevoller Untersuchung zu dem wichtigen Ergebnis, daß die Umarbeitung Dekkers eine so gründliche gewesen sein muß, daß sich vom alten Autor keine Spuren nachweisen lassen. Dabei steht er überdies auf nicht ganz sicherem Boden, was die Überlieferung anlangt. Der uns erhaltene, einzige Druck von 1600 ist vielleicht nicht die einzige Ausgabe aus diesem Jahre. Nach den scharfsichtigen Forschungen des Verfassers ist es möglich, daß entweder eine andere Ausgabe bestanden hat oder daß unsere Ausgabe während des Druckes variantenerzeugende Änderungen erfahren hat.

Unter solchen Umständen bleibt als ergiebige Ader im tauben Gestein wirklich nur die Stoffgeschichte.

Thematisch betrachtet zerfällt sie in zwei Abschnitte. Organisch gehört nur das zum Thema, was in unmittelbarer Verbindung mit unserem Drama steht, also vor ihm seine Quelle, nach ihm die von ihm direkt beeinflußten Fortunatusstücke. Der Verfasser geht aber über diese natürlich gezogenen Grenzen nach oben und unten hinaus bis zu den äußersten Endpunkten. Fehlt ihm hierfür die methodische Berechtigung, so muß man ihm für diese «illegitime» Wissenschaft

danken, weil das beigebrachte Material als solches besticht. Es bietet Motivengeschichte. Freilich könnten da die faktischen Erscheinungen in Zusammenhang gebracht werden mit den allgemein-kulturellen und speziell-künstlerischen Ursachen der jeweiligen Umbildung des Motives.

Betrachtet man den «organischen» Teil der Stoffgeschichte, so hat die Quellenforschung wieder ihr Missliches. Der Verfasser nimmt das deutsche Volksbuch als Quelle an, kann das aber nicht erweisen. Im Gegenteil, er macht es plausibel, daß Dekker, dessen Kenntnis des Deutschen durch nichts begründet ist, der aber holländisch verstand, nach einer holländischen Übertragung des deutschen Volksbuches gearbeitet habe. Der älteste erhaltene Amsterdamer Druck entstammt zwar erst dem Jahre 1631, ist aber eine achte Auflage. Unsicherer noch erscheint eine Benutzung einer englischen Version, weil die älteste erhaltene Ausgabe gar erst ins Jahr 1682 fällt und ein Verweis auf einen Druck aus 1650 zweifelhaft bleibt. Daß der Verfasser hiernach doch nur das deutsche Volksbuch als einzige Quelle heranzieht, scheint mir methodisch nicht einwandfrei. Die Vergleichung vom Drama mit dem Volksbuch ist streng durchgeführt: die Auslassungen, die Zuthaten, die Veränderungen werden genau festgelegt. Doch die Ergebnisse gehen über eine methodisch geordnete Materialiensammlung nicht hinaus. Diese zeigt, daß Dekker mit seiner — angeblichen — Vorlage sehr frei geschaltet hat. Die Begründung seines verschiedenartigen Verhaltens bleibt aus. Sie wäre allerdings nur aus des Dramatikers Absichten mit Problem oder Form zu erkennen. und erweisen, aber diesem organischen Abschluß seiner Arbeit geht der Verfasser ängstlich aus dem Wege.

Im ersten Teil des dritten Kapitels seiner Einleitung («Weitere Fortunatusdramen») führt der Verfasser an der Hand bisheriger Forschung etliche deutsche Dramen oder Puppenspiele auf, die von Dekkers Stück beeinflußt sein dürften.

Im ganzen genommen hat der Verfasser mit sehr großem Fleiß auf Grund weitestreichender Belesenheit in der einschlägigen wissenschaftlichen Litteratur sein undankbares Thema behandelt. Daß der Old Fortunatus nun in einer zuverlässigen, historischen Textausgabe vorliegt, ist mit Freuden zu begrüßen, denn das Drama ist ja für die Beurteilung der dichterischen Eigenart seines Schöpfers von größter Wichtigkeit. Daß der humoristische Realist Dekker sich seinen Pegasus auch zum Ritt ins romantische Land gesattelt hat, zeigt eben Fortunatus. Auch darin wird uns das verbummelte Genie Dekker interessant und liebwert.

Innsbruck. R. Fischer.

---

Ferner sind an die Redaktion folgende neu erschienene Schriften eingesandt worden:

Rudolf Brotanek, Die englischen Maskenspiele. Wien 1901.

Julius Cæsar, by William Shakespeare, edited for school use by Albert Harris Tolman, Ph. D. (English Classics — Star Series) New York and Chicago, Globe School Book Company [1901].

Ein Sommernachtstraum, von Shakespeare, übersetzt von A. W. v. Schlegel [Pantheon-Ausgabe]. S. Fischer, Verlag. Berlin 1902 (geb. M. 2.—).

Żelak, Tieck und Shakespeare I. Progr., Tarnopol 1901.

Sie werden im nächsten Bande besprochen werden.

---

# Zeitschriftenschau.

Mit Beiträgen von George B. Churchill, Bernhard Fehr und Heinrich Anders verfaßt von

**Wilhelm Dibelius.**

## I. Das geistige Leben zur Zeit Shakespeares.

### Das Zeitalter der Elisabeth

stellt Frank Heath im *Modern Language Quarterly* IV 1 als die Zeit der großen wirtschaftlichen Umwälzungen, der schroffen Gegensätze dar, wo das durch die ausgedehnte Schafzucht brotlos gewordene ländliche Proletariat nach London hereinströmte. Vgl. darüber Erich Marcks, Königin Elisabeth.

Über Francis Drake und seine Nachfolger berichtet ein Aufsatz in der Julinummer der *Edinburgh Review*.

### Robert Graf von Essex

bildet den Gegenstand einer Studie von Hermann Conrad in den *Preussischen Jahrbüchern* CIII 385. Der Verf. weist besonders darauf hin, wie gerade seine edle ideale Ritterlichkeit den Günstling Elisabeths zu Falle brachte, wie er durch die Ränke seiner Feinde mit gänzlich unzureichenden Mitteln vor eine fast unlösbare Aufgabe, die Bezwingung Irlands, gestellt, unverrichteter Dinge umkehren muß; wie er dann durch die Haft moralisch gebrochen und durch die Laune der Königin zur Verzweiflung getrieben, den verrückten Putsch wagt, der ihm den Kopf kosten sollte.

## II. Lyrik und Epik im Zeitalter der Elisabeth.

### Der Bau von Wyatts und Surreys Sonetten

wird von Elizabeth D. Hanscom (*Modern Language Notes* XVI 274) untersucht. Zunächst ist bemerkenswert, daß beide englische Dichter das Sonett in drei Vierzeiler und ein Verspaar zerlegen, während das italienische Gedicht in je zwei Vier- und Dreizeiler zerfiel. Die Reimstellung ist bei Wyatt seinem Vorbilde getreu meist umschließend (abba), während Surrey sich gewöhnlich gekreuzte Reime (abab) gestattet; beide pflegen in der zweiten

Hälfte mindestens einen, meist zwei neue Reime zu verwenden; noch mehr ist ein neuer Reim für das abschließende Verspaar die Regel. Der zweite Vierzeiler enthält bei Wyatt, nicht aber Surrey meist dieselben Reime wie der erste, so daß für ersteren abba abba cddc ee, für letzteren abab cdcd efef gg die Normalform bildet. Bemerkenswert ist noch, daß Wyatt öfters — natürlich mit geringem Erfolg — sich bemüht, die weiblichen Reime des Italienischen nachzubilden. Die auch bei Petrarca nicht immer streng beobachtete Regel, daß alle vier Teile des Sonetts grammatisch geschieden sein müssen, ist bei den Engländern noch weniger inne gehalten.

## Sonettisten und Minnesinger

vergleicht F. C. Nicholson (*Modern Language Quarterly* IV 180). Beide pflegen eine ausgesprochen höfische Poesie mit vielen ausländischen Einflüssen. Damen und Gönner stehen im Mittelpunkt der vielfach gekünstelten Lyrik. Den Hintergrund bilden große Kulturbewegungen: die Kreuzzüge im 12., die Fahrten der Conquistadoren im 16. Jahrhundert.

## Quellenstudien zu Spenser

veröffentlicht E. Koeppel im *Archiv für neuere Sprachen* CVII 394. Spenser hat die *Μεταμορφωσέων Συναγωγή* des griechischen Prosaikers Antoninus Liberalis aus dem 2. Jahrhundert nach Christus (gedruckt 1568) gekannt. Auf ihn scheint einerseits die Figur der keuschen Britomartis zurückzugehen, anderseits ein Abenteuer der anderen Keuschheitsheldin Florimell (c. VII, Str. 1—31); hier hat Spenser eine Geschichte, die der griechische Schriftsteller von Britomartis erzählte, auf Florimell übertragen, vielleicht unter Einwirkung einer Stelle bei Ariost.

## Spenser, Locrine und Selimus.

In den *Notes and Queries*, 9. Serie VII 61, 101, 142, 203, 261, 324, 384 beschäftigt sich Charles Crawford eingehend mit den Beziehungen zwischen Spenser, Marlowe, Locrine und Selimus. Daß der Verfasser von Locrine Spensers Werke gebrandschatzt hat, ist bereits durch Tieck und Brotanek nachgewiesen (vgl. Jahrbuch XXXVII 294); Crawfords Zusammenstellungen bringen eine willkommene Bestätigung. Weniger glücklich ist sein Versuch, Marlowe als Verfasser des Selimus hinzustellen. Greene kann nach seiner Meinung nicht in Betracht kommen, da nur der Herausgeber von Englands Parnassus seine Autorschaft bezeugt und dessen Angaben öfters ungenau sind; ferner zeigten sich im Selimus Marlowes atheistische Anschauung und diese hätten Greene völlig fern gelegen [was erst zu beweisen wäre]. Vor allem stützt sich Crawford aber auf eine Menge von Parallelen zwischen Selimus und Werken Marlowes, ferner auf den Umstand, daß sowohl Selimus wie Tamerlan gemeinsam von Spensers Feenkönigin borgen. Die Masse von Belegstellen, mit denen Crawford arbeitet, ist zum größten Teil völlig wertlos, darunter sämtliche, welche ein näheres Verhältnis zwischen Selimus und Marlowes Werken darthun sollen; immerhin finden sich einige wichtige Parallelen darunter.

1) Selimus benutzt Spenser [dessen Feenkönigin und Complaints waren zur Zeit der Abfassung von Selimus zwar noch nicht erschienen, werden

aber in Abschriften bereits zirkuliert haben; ferner wissen wir nicht, ob der Druck des Selimus (1594) wirklich mit dem Bühnenmanuskript identisch war]

Ruines of Rome 150: *To dart abroad the thunderbolts of warre*
Selimus 419: *I'd dart abroad the thunderbolts of war* —

Ruines of Rome 156: *Heapt hils on hils, to scale the starrie skie*
Selimus 2433: *Heap'd hill on hill to scale the starry sky* —

Faery Queene II 8, 253: *And make his carkasse as the outcast dong*
Selimus 672: *Shall make thy carcase as the outcast dung* —

Faery Queene II 1, 320 f = Selimus 1279 f: .. *and take delight to see sad pageants of men's miseries.*

Dazu kommt die lange Stelle Selimus 1761—80, die mit FQ III 4, 69—95 die auffallendsten Ähnlichkeiten zeigt.

2) Marlowe benutzt anscheinend Spenser, wenn auch hier das umgekehrte Verhältnis denkbar wäre

Faery Queene I, 8, 100 ff: *As great a noyse, as when in Cymbrian plaine*
*An heard of Bulles, whom kindly rage doth sting,*
*Do for the milkie mothers want complaine*
*And fill the fields with troublous bellowing* —

Tamb. 3860 (Wagner)

*As when an heard of lusty Cymbrian Buls*
*Run mourning round about the Femals misse,*
*And, stung with furie of their following,*
*Fill all the aire with troublous bellowing* —

Faery Queene I 8, 81 (Jupiters Blitze) *enrold in flames, and smouldring dreriment* Tamb. 611 (dsgl.) *enrolde in flames and fiery smoldering mistes.*

In Tamb. 4091 ff finden sich ferner auffällige Reminiscenzen an Faery Queene I 7, 289 ff und I 4, 150—59

3) Locrine III 6 = Selimus 1801 f *And utter curses to the concave sky which may infect the airy regions.*

## Über Richard Barnfield

handelt derselbe Verfasser in *Notes and Queries* 9. Serie VIII 217, 277. Er weist eine Reihe von Parallelen nach zwischen Barnfields Affectionate Shepherd (erschienen Nov. 1594) und Marlowes Werken Dido und Eduard II. (erschienen 1594). Daß diese Übereinstimmungen kein Zufall sind, scheint daraus hervorzugehen, daß Barnfields Gedicht dasselbe Thema behandelt wie Marlowes Lied *'Come live with me and be my love'*. Zur Erklärung dieses — an und für sich gar nicht auffallenden — Abhängigkeitsverhältnisses stellt er eine etwas künstliche Theorie auf: Marlowe soll das genannte Lied zu einem größeren Gedicht verarbeitet haben, das uns teilweise als Fragment (Dyce, Marlowe's Works p. 382 nach England's Parnassus) erhalten ist; auf diesem sollen dann die Parallelstellen des Affectionate Shepherd beruhen.

Weiter weist Crawford nach, daß Barnfield auch bei Shakespeare in die Schule gegangen ist. Venus und Adonis sowie Lucretia preist er als unvergängliche Gedichte *(A remembrance of some English Poets, Arber p. 120)*. Das Thema der Lucretia bearbeitet er in seiner *Complaint of Chastitie;* Shakespeares Beschreibung der schlafenden Heldin ahmt er in der Cassandra (Jan. 1595) nach. Wörtliche Parallelen, ähnliche Bilder, Kontraste u. dgl. sind zwischen Shakespeares beiden Gedichten und diesen beiden Werken Barnfields, zu denen als drittes der *Affectionate Shepherd* tritt, in ziemlicher Anzahl zu verzeichnen.

## III. Die Prosa im Zeitalter der Elisabeth.

### Zu Sidneys Arkadia.

Morris W. Croll *(Modern Language Notes* XVI 124) glaubt in der Beschreibung von Kalanders Haus (Arkadia I 2) individuelle Züge entdeckt zu haben, die sich auch in Ben Jonsons Gedicht über Sidneys Wohnsitz zu Penshurst (ed. Cunningham III 262) wiederfinden sollen. Er glaubt daher, daß bei der Beschreibung jenes Hauses Sidney an sein eigenes Heim gedacht habe.

### Sidneys Stil

wird in der *Academy* 1901 II 615 feinsinnig, aber rein beschreibend nicht historisch, behandelt, seine langen Perioden, seine Latinismen, die ausführlichen Beschreibungen und euphuistischen Antithesen werden hervorgehoben, aber auch seine Kraft und sein Feuer, wo es gilt zu streiten, wie in der *'Defence of Poesie'*. Daß er der erste Engländer sei, bei dem die Prosa zur Kunst wird, möchte ich im Hinblick auf Lyly nicht unterschreiben.

## IV. Das englische Drama vor Shakespeare.

### Über den Ort der Towneleyspiele

handelt Matthew H. Peacock in der Anglia XXIV 509. Ten Brink hatte angenommen, daß sie in Woodkirk, nordwestlich von Wakefield, aufgeführt worden seien;[1]) diese Theorie beruht aber auf einem — später verbesserten — Irrtum von Douce, der im Jahre 1814 glaubte, die neuentdeckte Handschrift stamme aus der Abtei Widkirk, die indessen nicht existiert. Und diesen imaginären Ort mit Woodkirk zusammenzubringen, verbietet (?) der Umstand, daß letzterer Ort niemals Widkirk genannt wird. Alles deutet dagegen darauf hin, daß die Towneleyspiele in Wakefield aufgeführt wurden. Aus mehreren Stellen geht hervor, daß die Scene des Stückes in einer Stadt zu denken ist (XXIV 76, 110, namentlich 155), das war aber damals Wakefield, Woodkirk dagegen ein unbedeutender Ort; Wakefield war ferner lange bekannt als *'Merry Wakefield'*; Fuller's *Worthies of England* z. B. geben ihm diesen Namen. Daß dort dramatische Aufführungen stattgefunden haben werden, ist zu schließen aus einer Urkunde von York (York Plays p. XXXVIII); dort wird ein Schauspieler aus Wakefield erwähnt, der bei einer Aufführung in

---

[1]) Doch ist diese Annahme in neuerer Zeit aufgegeben: vgl. Wülker. Engl. Litteraturgeschichte S. 117. — W. K.

York mitgewirkt hat. Durchschlagend sind aber einige Anspielungen der Towneley-Plays auf die Stadt und ihre nächste Umgebung. '*The crokyd thorne*' und *Horbury* werden XIII 403, 455 erwähnt, und ähnliche klingende Namen finden sich noch heute in unmittelbarster Umgebung Wakefields. Wichtig ist ferner, daß Cain begraben sein will in *gudeboure at the quarell hede* II 367; nun gab es aber in Wakefield, wie aus einer Urkunde von 1594 hervorgeht, eine Straße Goodyboure Lane, und in der Nähe einen Steinbruch (*quarry — 'quarell' is the South Yorkshire pronunciation of the word* — Wright erwähnt in seiner Schrift über den Dialekt von Windhill nur die schriftenglische Form W. D). Peacock glaubt sogar. daß in Goodybower die Aufführung stattgefunden habe. Nimmt man noch hinzu, daß Wakefield wiederholt in Randbemerkungen der Handschrift erwähnt wird, so muß man zugeben, daß Peacocks Hypothese recht gut begründet erscheint.

### Skeltons Magnyfycence

ist nach E. S. Hooper (*Modern Language Notes* XVI 426) bald nach 1515 verfaßt worden; denn es enthält eine Anspielung auf den Tod Ludwigs XII. von Frankreich (Vers 283 ff); es ist somit das erste Drama, welches zu persönlicher und politischer Satire benutzt wurde. Mit Recht bezieht der Verfasser verschiedene Anspielungen des Stückes auf Wolsey; es dürfte somit auch der erste Angriff Skeltons auf den mächtigen Kardinal sein.

### Zu John Heywood.

Einen bisher unbekannten Druck von Heywoods Play of Love weist Walter W. Greg (*Archiv für neuere Sprachen* CVI 141) aus der Bibliothek des Cambridger Magdalene College nach; das Exemplar ist 1534 von Rastell gedruckt und bietet öfters bessere Lesarten als das bisher allein bekannte der Bodleiana.

### Meleager.

Der englische Buchhändler Bertram Dobell hat in einer alten Handschrift die Inhaltsangabe eines bisher unbekannten Stückes «Meleager» entdeckt. (*Athenaeum* 14. Sept. 1901.) Die Handschrift trägt den Titel '*A Register of all the Noble Men of England sithence the Conquest Created*' und scheint zwischen 1570 und 1590 verfaßt zu sein, obgleich eine Eintragung von anderer Hand 1597 hinzugefügt ist. Auf dem dritten Blatt findet sich nun unter dem Titel '*Children of Paulus Play. Publij Ovidij Nasonis Meleager*' die Inhaltsangabe des Stückes, von der Dobell leider nur den Anfang veröffentlicht, der aber interessant genug ist: wir haben nämlich ein stummes Spiel, das zugleich Einleitung und Prophezeihung des Folgenden zu sein scheint: *Actus I. Melpomene, the Tragicall muse, is presented with a dumbe showe of the fatall sisters, Clotho, Lachesis, and Atropos, who by consuming a bronde with fier showe therby the fate and desteney of Meleager, the sonne of Oeneus, kinge of Calidon, whose tyme of life to endure no longer then the burning bronde to be consumed: the which Althea his mother hearinge immediatlie quenched, keeping it safflie wrapped up in her chest as the onlie thing wheron her sonnes lyfe depended.* Besonders interessant wäre es, wenn sich Dobells Vermutung bestätigte, daß das Stück in englischer Sprache abgefaßt sei. Ein näheres

Verhältnis zu dem lateinischen Meleagerdrama Gagers von 1580 (Jahrbuch XXXIV 233) läßt sich aus dem bisher veröffentlichten Bruchstück nicht erschließen, eher das Gegenteil.

## Zu Marlowes Faust.

Über die verschiedenen Ausgaben des englischen Faustbuches, soweit sie im britischen Museum vorhanden sind, handelt Albrecht Wagner im *Beiblatt zur Anglia* XII 132.

Über Marlowe vgl. noch S. 298.

## Chaucers Einfluß auf das englische Drama.

Eine gehaltreiche Untersuchung über dies interessante Thema veröffentlicht Otto Ballmann in der *Anglia* XXV 1. Wie sehr Chaucer auch im 16. und 17. Jahrhundert im Mittelpunkte des Interesses stand, geht daraus hervor, daß überaus zahlreiche Anspielungen auf einzelne Stellen seiner Werke im Drama zu belegen sind; ferner haben einzelne seiner Charaktere beliebte Bühnenfiguren erzeugt; und manche Geschichten der Canterbury-Tales, von anderen Werken namentlich Troilus und Cressida, haben die Fabel manches Dramas stark beeinflußt. Palamon und Arcite wurde dramatisiert von Richard Edwards (1566), ein Stück mit demselben Titel wird 1594 auf dem Rosentheater gespielt, und in den *Two Noble Kinsmen* erscheint der Stoff aufs neue. Mit Hinsicht auf Littledales (u. a.) Verteilung des Dramas unter zwei Autoren stellt Ballmann fest, daß der zweite von ihnen (Fletcher?) sich an Chaucer weit enger anschließt als der erste, ja Chaucers Version stellenweise direkt dramatisiert. Vielleicht beruht das noch ungedruckte Drama *Fair Constance of Rome* von Munday, Hathway, Drayton und Dekker (1600) auf einem anderen Teil der Canterburygeschichten, der Erzählung des Rechtsgelehrten. *The Phisiciens Tale* begegnet wieder in *Apius and Virginia* von R. B(ower?), die Frau von Bath in *Every Woman in her Humour* (Bullen IV 294; um 1602), ihre Geschichte hat Fletcher in *Women Pleased* (um 1620) ausgebeutet. Für *Patient Grissil* von Chettle, Haughton und Dekker möchte der Verfasser gleichfalls Chaucer als Quelle heranziehen, dessen Erzählung dem Drama weit näher stehe, als die englische Prosafassung. Die Geschichte von Januar und Mai in *The Marchantes Tale* hat Shackerley Marmion in seinem Lustspiel *The Antiquary* (vor 1636) eingehend benutzt, manches wortgetreu aus Chaucer übernommen. Die keusche Dorigen der *Frankeleyns Tale* erscheint in ähnlicher Situation bei Beaumont und Fletcher im *Triumph of Honour (Four Plays in One* I, um 1608). Troilus und Cressida soll schon von Nicholas Grimoald (1519—62) dramatisiert worden sein, auch Chapmans *May-Day* (1601) und das anonyme Drama Sir Gyles Goosecappe (um 1601) stehen stark unter seinem Einfluß, ebenso Shakespeares Troilus, was der Verfasser im Gegensatz zu einer früheren Untersuchung nachdrücklich betont. Sonst sind bei Shakespeare nur einzelne Reminiscenzen an Chaucer zu belegen; höchstens läßt sich noch der phantastisch-humoristische Gesamtcharakter des Sommernachtstraums auf sein Vorbild zurückführen; bei dem Rüpelspiel desselben Stückes und der Aegeongeschichte in der Komödie der Irrungen findet Ballmann keine sicheren Anhaltspunkte für die gleiche Annahme. Auch bei Ben Jonson belegt er mannigfache Einzelheiten, die sicher

auf Chaucer weisen, auch einige direkte Entlehnungen; von Jonson'schen Figuren gehen der Parson Palate und Doctor Rut der *Magnetic Lady* auf den *Frere* und *Phisicien* der Canterbury-Geschichten zurück. Wie hoch Jonson den Vater der englischen Dichtung schätzte, ergiebt sich am besten aus seiner englischen Grammatik; hier zitiert er Stellen aus Chaucers Werken beständig als Beispiele. wenn er auch in den *Discoveries* vor sklavischer Nachahmung Chaucers warnt. Interessant ist noch das Lustspiel *The Ordinary* von William Cartwright (vor 1635); hier erscheint eine komische Figur, *Moth*, die nicht nur die archaische Sprache des 15. Jahrhunderts kopiert, sondern fortwährend in Chaucer'schen Ausdrücken redet; ganze Verse dieser Rolle sind direkt von Chaucer übernommen. Gegenüber diesem tiefgreifenden Einfluß ist es bemerkenswert, daß Greene bei aller Hochschätzung für die Persönlichkeit des großen Dichters in seiner *Vision* (Prosawerke XII 187 ff) dem *merry Chaucer* den *moral Gower* gegenüberstellt und letzterem, anscheinend widerwillig, den Vorzug giebt. Ballmann schließt daraus, daß es zu Greenes Zeit eine Partei gab, die an dem starken erotischen Element im Chaucers Werken Anstoß nahm, ihn aber doch nicht aus der Gunst des englischen Publikums verdrängen konnte.

## V. Einzelne Dramen Shakespeares.

### Die Entstehung des Titus Andronicus.

Eine gründliche Untersuchung über die bei diesem Stücke besonders schwierige Frage nach Quellen und Verfasser veröffentlicht Harold de W. Fuller in den *Publications of the Modern Language Association of America* XVI 1. Er vergleicht zunächst mit dem englischen Stücke 1) die deutsche *sehr klägliche Tragedia von Tito Andronico*, 2) das holländische Stück *Aran en Titus, of Wraak en Weerwraak*. Amsterdam 1641, verfaßt von dem Glasbläser Jan Vos, 3) eine verlorene deutsche Version: *Raache gegen Raache, oder der streitbare Römer Titus Andronicus*, 1699 zu Linz (?) aufgeführt; ein Bericht darüber ist in einem Programm erhalten (vgl. Jahrbuch XXIII 266).

Zunächst erweist sich die dritte Fassung aller Wahrscheinlichkeit nach als eine von Georg Greflinger verfaßte Übersetzung, und zwar stimmt sie in allen Einzelheiten so eng zu der (zweiten) holländischen Version, daß sie entweder eine Übersetzung dieser sein muß oder mit ihr auf eine gemeinsame Quelle zurückgehen wird. Fuller hält das letztere für sicher, da bei allen Übereinstimmungen doch eine bemerkenswerte Verschiedenheit sich findet; des Titus Tochter heißt bei Vos Rozelyna, in der (dritten) Linzer Version dagegen Lavinia, wie bei Shakespeare. Letzterer Name wird auch in der Quelle des holländischen Stückes gestanden haben; es ist nicht auffällig, daß Vos ihn änderte, wenn man bedenkt, daß Rozelyna ein Modename der Zeit war und vor allem oft poetisch verwendet wurde. Die gemeinsame Quelle für 2 und 3 wird die holländische Version eines Stückes der englischen Komödianten gewesen sein, die seit 1597 Holland bereisten.

Es fragt sich nun, ob die holländische Version (2 und 3, welch letzteres für die Folge keine Bedeutung mehr hat) und die deutsche klägliche Tragedia (1) auf Shakespeares Stück beruhen. Eine nähere Betrachtung erweist dies

als unmöglich. Mögen die Texte auch noch so verstümmelt sein, es wäre doch wunderbar, daß so viele zugkräftige Episoden des englischen Dramas in Versionen verloren gegangen wären, die sonst nur auf eine möglichst effektvolle Handlung Wert legen. Dagegen ist es sehr wahrscheinlich, daß die kontinentalen Fassungen auf die Quellen Shakespeares zurückgehen. Die Punkte, die sich bei Shakespeare finden, nicht aber in 1 und 2, sind derart, daß sie sich leicht aus dem Zusammenhange ergänzen ließen oder durch ähnliche Gegenstücke nahe gelegt wurden. Wenn wir 1 und 2 zusammen nehmen, so erhalten wir genau das Gerippe der Handlung von Shakespeares Stück. Vergleichen wir nun letzteres mit den beiden angenommenen Quellen, soweit wir sie in 1 und 2 überliefert finden, so unterscheidet es sich von ihnen nur dadurch, daß die Handlung bei Shakespeare dramatischer, reichhaltiger ist, dazu besser motiviert; die Sprache ist reicher an Bildern und Gleichnissen; in verschiedenen Fällen scheint es, als ob Shakespeare durch flüchtig hingeworfene Bemerkungen seiner Quellen zu schwungvollen Wendungen angeregt worden sei. In Einzelheiten hat Shakespeare auch gemildert; besonders auffällig ist III 1, 215 ff, wo Titus in 2 die sinnlosesten Worte ausstößt und eine bühnenwirksame, aber höchst unpoetische Wahnsinnsscene spielt, Shakespeare indessen bei aller Wucht der Sprache sich immer noch in den Grenzen der Vernunft hält; auch die Zoten von 1 und 2 sind bei ihm sehr gemildert, z. T. durch witzige Wortspiele ersetzt.

Der Verfasser verspricht noch eine weitere Untersuchung über diesen Gegenstand, bemerkt aber schon jetzt, daß er Shakespeare für den Bearbeiter des Titusstoffes nach zwei alten Stücken hält. Seine Quellen sollen identisch sein 1) mit *Titus and Vespacia*, erwähnt von Henslowe im April 1591 u. ö. und 2) *Titus and* (!) *Ondronicus*, von demselben im Januar 1593/4 u. ö. genannt, so daß Shakespeare im Jahre 1594 sein Stück geschrieben hätte.

In einem Anhang zu dieser gehaltreichen Arbeit (S. 66 ff) stimmt George P. Baker den Annahmen Fullers zu. Das Original des deutschen Stückes setzt er nach eingehender Untersuchung der damaligen Theaterverhältnisse vor 1586 an, darauf soll dann *Titus and Vespacia* (April 1591/2) beruhen; das Original des holländischen Dramas sei zwischen 1588 und 1590 entstanden und im Januar 1594 zu *Titus and Ondronicus* umgearbeitet worden; Shakespeares Fassung sei zwischen 1594 und das Datum von *Palladis Tamia* (1598) zu setzen.

Über den Einfluß Chaucers auf die Komödie der Irrungen vgl. S. 301.

## Queen Mab.

Über die Elfenkönigin, die Shakespeare in Romeo und Julia erwähnt, handelt W. P. Reeves in den *Modern Language Notes* XVII 20. Sie ist zur Zeit Shakespeares und lange nach ihm sehr volkstümlich gewesen; der Verfasser weist sie nach bei Ben Jonson (*Alchemist* und *Satyr*), in Browns *Britannia's Pastorals* (1613, 1616), in Miltons *Allegro*, Herricks *Fairy Temple* und *Oberon's Palace*, Randolphs *Amzutas* [wohl Amyntas 1638 u. ö.] und Porlis *Parnassus* (1657). Über die Etymologie und Herkunft dieser Feenkönigin äußert Reeves sich zurückhaltend. Keltisches *mab* (Kind?) erscheint

ihm aus sprachlichen Gründen verdächtig, ebenso kelt. ***Medb***, ***meadhbh***, *Mhedhby*, der Name einer Königin von Connaught; hier kommt hinzu, daß *Medb* in der irischen Sage eher ein Heldenweib ist, als eine Feenkönigin. Am ehesten käme die Etymologie von Douce in Betracht, der ***Mab*** als Zusammenziehung aus *Dame Abonde* erklärt, die ihrerseits ein volkstümlicher Rest einer keltischen Gottheit sein soll.

## Zu Richard III.

Über die Bahrprobe, die Shakespeare in Richard III (I 2, 55 ff) als dramatisch äußerst wirksames Mittel verwendete, macht F. Holthausen (*Archiv f. n. Spr.* CVII 109) einige Mitteilungen im Anschluß an eine Kopenhagener Dissertation von Chr. Villads Christensen.

## Zum Kaufmann von Venedig.

In *The Sewanee Review* (Sewanee, Tenn., and New York), July, 1901, Israel Davidson publishes (p. 337) a careful and thorough analysis of the characters of Shylock and Barabas. Marlowe's Jew is 'the greatest egoist in literature'. He loves no one but himself. He is an out-and-out miser. He is a confirmed criminal, and prides himself on his villainy. There is no excuse for his crimes: they all originate from his own wicked nature. His best friends are his victims. He out-flatters Satan. He has no remorse, and no dignity. He is highly cultivated, but inwardly vulgar. Even his Judaism is not worth much. Shylock, on the other hand, if not generous, is at least not mean. The honor of his people is dear to him; he sorrows for his daughter (after his wrath has subsided); he treats his servants well, Launcelot to the contrary notwithstanding. He is frugal, thrifty, but not miserly. His religion plays an important part in his life. He abides by the law, is conscious of his integrity. He hates, not the whole world, but only a particular class of people, and his hatred is tempered with reason and good feeling. If he cannot forget, he can nevertheless endure, an injury. He will feed his grudge, but not by unlawful means. He is not cunning. Only at the end does his sense of revenge grow keen and fierce and inhuman. His learning is little, but his moral force is strong. In short Barabas is a prodigy of crime, a beast in the shape of man. Shylock is human and real; we can understand him and sympathize with him. (G. B. C.)

## Zum Sommernachtstraum.

Shakespeares '*Robin Goodfellow*' ist öfters mit dem in der skandinavischen, niederdeutschen und englischen Sage bekannten Bruder Rausch (*Friar Rush*) identificiert worden. In den *Publications of the Modern Language Association of America* N. S. VIII 415 weist nun G. L. Kittredge nach, daß diese Annahme nur auf einer mißverständlichen Auslegung von Harsnets *Declaration of Egregious Popish Impostures* (1603) beruht.

## Gewonnene Liebesmüh.

F. P. von Westenholz (*Beilage zur Allgemeinen Zeitung* vom 14. Jan. 1902) möchte das von Meres 1598 als *Loves Labours Wonne* bezeichnete Drama

mit dem Sommernachtstraum identifizieren. Der Titel kam nach seiner Meinung dem Stücke nicht um seiner selbst willen in erster Linie zu, sondern es erhielt ihn in gewollter Gegenüberstellung zu der bereits vorhandenen «Verlorenen Liebesmüh». In Bezug auf Handlung, Personen und Stimmung giebt nun zu diesem Stücke der Sommernachtstraum ein treffliches Pendant; Francis Meres hätte also ein und dasselbe Drama doppelt bezeichnet, einmal als *Midsummer Night's Dream*, das anderemal als *Love's Labour's wonne*. Das Stück wird ursprünglich einen Doppeltitel gehabt haben; daß der zweite sich allmählich verlor, wird erklärlich, wenn man an die geringe Popularität von *Love's Labour's lost* denkt; ohne Beziehung auf dies erste Stück hatte der Titel keinen rechten Sinn. Für die weitere Ausführung dieser Hypothese muß ich den Leser auf Westenholz' Aufsatz selbst verweisen.

Über den Einfluß Chaucers auf den Sommernachtstraum vgl. S. 301.

## Zu «Heinrich IV.»

Mit Bezug auf Shakespeares berühmte Apostrophe des Schlafes in «2 Heinrich IV», III 1 weist Charles W. Hodell (*Poet-lore* XIII 309) darauf hin, daß gerade kurz vor der Entstehung des Stückes jenes Thema sehr beliebt war. In den Astrophelsonetten (Nr. 39) hatte Sidney 1592 den Schlaf als Erlöser von allem Kummer gepriesen:

*Come, sleep, O sleep, the certain knot of peace,*
*The baiting place of wit, the balm of woe,*
*The poor man's wealth, the prisoner's release,*
*The indifferent judge between the high and low* . . . . .
*Take thou of me smooth pillows, sweetest bed,*
*A chamber deaf to noise and blind to light,*
*A rosy garland and a weary head.*

Bald darauf (1594) besingt Daniel den Schlaf in seinen Deliasonetten, 1596 schlägt Griffins «Fidessa» dasselbe Thema an. Shakespeare scheint also durch die Beliebtheit des Gegenstandes dazu veranlaßt worden zu sein, seinen neuen Akt mit einer halblyrischen Einlage dieser Art beginnen zu lassen.

## Quellenstudien zu «Viel Lärm um Nichts».

Eine Quelle für das Paar Beatrice-Benedick glaubt Mary Augusta Scott gefunden zu haben. (*Publications of the Modern Language Association of America* XVI 475). Eins der bekanntesten Bücher des 16. Jahrhunderts war *Il Cortegiano* (1528) des italienischen Diplomaten Baldassare Castiglione (1478—1529). Das Werk giebt das Erziehungsideal der Renaissance in einer Reihe von fingierten Gesprächen und wurde früh in verschiedene Sprachen, so ins Englische (1561), übersetzt; Ascham empfiehlt es, Marston erwähnt *'the absolute Castilio'*, Ben Jonson und andere citieren den «Cortegiano». Die Geschichte von dem Bauer *'that hanged himself on the expectation of plenty'* (Macbeth II 3, 5) kommt darin vor, mag jedoch Shakespeare auf anderem Wege bekannt geworden sein. Wichtig aber ist es, daß das andauernde Wortgeplänkel zwischen Beatrice und dem Weiberhasser Benedick dort sein Gegenstück findet in einer Disputation, bei der auch die Eigenschaften des

weiblichen Geschlechtes eingehend besprochen werden. Der Beatrice entspric dabei Emilia Pia, eine geistreiche Dame aus einer mit Pico von Mirandola v wandten Familie, dem Benedick Gaspare Pallavicino, der wie er gewandt Damen neckt. Der Inhalt der Gespräche bei Shakespeare und Castiglio hat allerdings nur eine entfernte Ähnlichkeit mit einander, doch ist di Hypothese nicht unbedingt abzuweisen.

P. H. Ditchfield erzählt im *Temple Bar* (April, S. 494 ff) eine noch het lebendige Shakespeare-Geschichte, wonach der Dichter auf seinen Reis zwischen Stratford und London im Gasthof zum Schiff in Grendon (Underwoo einzukehren pflegte. Dort habe er, wie die Leute erzählen, einmal böse Erfa rungen mit den Konstablern gemacht, und auf den Wächtern des Gesetzes v Grendon beruhe die Figur Holzapfels. Das bestätige einen Ausspruch d Shakespeare-Biographen Aubrey: *'The humour of Dogberry the constable in Midsummer Night's Dream, he happened to take at Grendon in Bucks. I think it u midsummer-night that he happened to lye there, which was on the road from Str ford to London. And there was living that constable about 1642 when I fi came to Oxon. Mr. Jos. Howe is of the parish and knew him.'* Auch soll sich in Holzapfels Sprache Spuren des Dialekts von Buckinghamshire finde wie *'desartless'*. (B. F.)

## Zu «Wie es euch gefällt».

Die berühmte Stelle über die verschiedenen Menschenalter (*All the worl a stage*) soll nach Charles A. Herpich (*Notes and Queries*, 9. Serie IX 4 durch Lodges *Margarite of America* angeregt sein. Bei der Beschreibu von Protomachus Wohnung in der Festung des Arsinous erwähnt Lod *Hunterian Club* XXXVI 9, u. a., daß an dem Bett die verschiedenen Alte stufen des Menschen abgebildet sind mit einem erläuternden Text in sech zeiligen Stanzen, die indessen mit den Versen Shakespeares nur eine entfern Ähnlichkeit haben.

## Zu «Was ihr wollt».

Eine Stelle dieses Dramas V 1, 1 erhält durch G. Crosse (*Notes a Queries*, 9. Serie VII 205) eine neue Beleuchtung. Der Akt beginnt n einem Gespräch zwischen Fabian und dem Clown.

Fabian: *Now, as thou lovest me, let me see this letter.*

Clown: *Good Master Fabian, grant me another request.*

Fabian: *Anything.*

Clown: *Do not desire to see this letter.*

Fabian: *This is, to give a dog, and in recompense desire my dog aga*

Shakespeare scheint hier eine Anekdote benutzt zu haben, die Manninghs am 26. März 1603 (1604) in seinem Tagebuche verzeichnet: . . *one Dr. Bulle the Queenes kinsman, had a dog which he doted one soe much, that the Quee understanding of it requested he would graunte hir one desyre, and he should ha what soever he would aske. She demaunded his dogge; he gave it, and 'No Madam', quoth he, 'you promised to give me my desyre'. 'I will', quothe s 'Then, I pray you give me my dog againe.'*

Das Hamletproblem

hat zu verschiedenen Erörterungen Anlaß gegeben. Für Adolf Wechßler (*Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung* vom 3. September 1901) ist das Entscheidende der Konflikt, in den der Held durch das Erscheinen des Geistes versetzt worden ist. Der Vater hat ihm befohlen, die Rache auszuführen; aber er hat ihn auch gewarnt: Was du auch thust, belaste dein Gewissen nicht! Dieser doppelte, sich in allen Folgerungen widersprechende Befehl lähmt seine Thatkraft: jedesmal, wo er einen Anlauf zur That nehmen will, gebietet ihm das Gewissen Halt. Den Konflikt löst er durch seinen eigenen Tod. Erst nachdem er selbst vergiftet ist und so die Sühne seiner That im voraus vollbracht hat, glaubt er sich berechtigt, den Frevel des Claudius durch Mord zu sühnen; erst als er selbst den Tod im Herzen trägt, bietet sich ihm die lang erhoffte Gelegenheit, die Rache zu vollbringen, ohne sein Gewissen zu belasten.

Hamlet als genialen Menschen behandelt Hermann Türck in *Bühne und Welt* IV. 293, 313, 367. Er ist ihm ein «heldenhafter, eminent thatkräftiger Charakter» voll Energie den «Mitmenschen wie dem Geist gegenüber. Seine zweite Eigenschaft ist die unbestechliche Wahrheitsliebe. Er erfüllt die ihm gestellte Aufgabe nicht, weil er aus sich selbst heraus handeln muß und die Beeinflussung von außen nicht mag: deshalb lässt er auch seine Freunde Stillschweigen geloben, damit er nicht durch eine unvorsichtige Äusserung zum Handeln gedrängt werde. Er selbst wird sich aber seiner genialen Natur nicht bewußt und schilt sich in der ungerechtesten Weise. Daß er nicht aus eigener Kraft handelt, hängt mit der tiefen Erschütterung zusammen, die sein Wesen erfuhr, als ihm die ganze Gemeinheit der Welt offenbar wurde; das macht ihn unfähig, auf diese Welt zu wirken.

Eugen Wolff schließt sich in der *Frankfurter Zeitung* vom 5. und 7. Juni 1901 an Türcks Deutungsversuch an, dessen Einseitigkeit er jedoch bekämpft, und giebt folgende Erklärung für Hamlets Zaudern: Alles, seine Mängel wie seine Vorzüge, müssen ihn von Thatkraft, jedenfalls von einer Rachethat, fernhalten. Aus der nordischen Landschaft tritt er als sinnender nordischer Mensch hervor. Fett und kurz von Athem, alles eher als ein Herkules, ist er schon von Natur nicht zu ausgreifender That organisiert. So ist er auch von Temperament nicht jäh und heftig, wennschon er, herausgefordert, momentan aufbraust. Repräsentative Würde und Fürstenstolz sind ihm fremd. Er ist echter Freundschaft und echter Liebe zugänglich und sucht sie beide unter seinem Stande, weil nur die innere Würde für ihn Wert hat. Tugend, Güte und Edelsinn machen ihn einer Gewaltthat wenig geneigt; peinliche Gewissenhaftigkeit hält ihn um so mehr von übereilter Rache fern. Trotz allem was er sieht und hört, trotz aller Enthüllungen des Geistes will er nicht an Claudius' und seiner Mutter Schuld glauben; er verlangt noch augenfälligere Beweise, und diese bringt ihm erst das Verhalten des Königs bei dem Schauspiel. So arglos ist sein vornehmes Gemüt, daß er selbst eher in die Schlingen der Hinterlist fällt, als dazu gelangt, sie offen aus dem Wege zu räumen. Überhaupt neigt er mehr zum Denken als zum Handeln, mehr zur Versenkung in die innere als zur Bethätigung in der äußeren Welt. Er hat Phantasie und philosophische Begabung. Und

nun wird sein jugendlicher Idealismus und Optimismus durch furchtbare Frevelthaten im Kreise seiner Nächsten grausam zertrümmert: als ekel, schal und flach erkennt er das ganze Treiben dieser Welt; er hat keine Lust mehr am Manne — und am Weibe auch nicht. So gelangt er zu Gleichgiltigkeit gegen das Leben. Und zu dieser gesellt sich Gleichgiltigkeit gegen Leiden und Handeln, er droht in völlige Apathie zu versinken. Je mehr er wissenschaftlich, objektiv denkt, desto geringere Kraft haben die rein subjektiven, persönlichen Antriebe zur Rachethat. Aber beide Prozesse, die Objektivierung und die Apathie, sind bei ihm noch nicht bis zum Endziel, dem bewußten Verzicht auf jede Bethätigung, gediehen; er ist nicht mehr entschlossen zu handeln, aber noch nicht entschlossen, nicht zu handeln: daher sein scheinbar unbegreifliches Zaudern.

Ein solches Wesen, so edel es ist, ja zum Teil weil es so edel ist, erscheint in dieser Welt zum Untergang bestimmt. So schlagen alle Handlungen seiner «notgedrungenen Tapferkeit» tragisch aus: im Kampf gegen die Seeräuber wird er, der sich am meisten hervorthut, allein gefangen. Wo er in jäher Aufwallung den meuchelmörderischen König zu treffen vermeint, tötet er einen harmlosen Narren, den Vater der einstigen Geliebten seines Herzens. Wo er gegen diese den Närrischen spielt, weil er vermeint, daß sie mit ihm spielte, ihn narrte, bricht er ihr das Herz, zerstört er ihren Geist. Und als er endlich entschlossen ist, die Viper zu zertreten, die seinen Lebenskreis vergiftet hat, vollbringt er die befreiende That nicht früher als auch er selbst von jener gestochen ist. Doch das Leben hat aufgehört für ihn ein Gut zu sein, er stirbt in das Geschick ergeben. —

Hinter dem Hamlet steckt kein Rätsel: in dem Hamlet steckt ein ganzer Mensch.

Kurz hinweisen möchte ich noch auf eine Reihe von Aufsätzen, die der holländische Gelehrte Byvanck in der Zeitschrift *De Gids* über Hamlet veröffentlicht hat (1900, 1901, Nr. 64 ff). Ihm ist die Hamletfigur ein alter Typus der Weltlitteratur, das Aschenbrödel, der sich jedoch im Laufe der Zeit mit dem südeuropäischen Orestesmythus gekreuzt hat. In der englischen Fassung kommen noch allerlei Renaissancemotive hinzu, so daß eine Mischung entsteht, die einen wenig einheitlichen Eindruck macht. Zudem hat der Shakespeare'sche «Hamlet» noch Vorstufen in der englischen Litteratur, einmal den «Urhamlet» Kyds, sodann schiebe sich zwischen diesen und den «Hamlet» der zweiten Quarto und Folio noch eine frühe, vor 1594 entstandene Bearbeitung des Stoffes durch Shakespeare. Die vielen Unebenheiten des herkömmlichen Textes glaubt Byvanck dadurch erklären zu können, daß öfters Varianten aus verschiedenen Fassungen durcheinander geschoben worden sind. (H. A.)

## Zur Entstehungsgeschichte von «Troilus und Cressida»

bringen die *Englischen Studien* XXX 21 eine Untersuchung von Robert Boyle. Nach ihm besteht das Stück aus drei Teilen 1) der Liebesgeschichte zwischen dem trojanischen Prinzen und der Tochter des Kalchas, von Shakespeare zur Zeit von Romeo und Julia verfaßt, 2) der Ulyssesgeschichte, die der Dichter um 1606 hinzufügte, 3) der Hektorgeschichte, von Marston in-

Jahre 1607 mit dem ganzen verwoben, wozu ein Prolog und ein Epilog desselben Verfassers treten. Das ursprüngliche Stück Shakespeares umfaßte I 1, 1—107, 2, III 1 und 2, IV 2—4, 110; 5, 277—293, V 2, 3, 97—112; um 1606 wurden IV 5, 277—293 umgearbeitet; hinzu traten I 3, 1—212, 310—392, II 1, 1—132; 3, III 3; Marston schob ein I 1, 108—119; 3, 213—310, II 1, 134—141; 2, IV 1; 4, 111—150; 5 (wohl unter Benutzung von früherer Arbeit Shakespeares) V 1; 3, 1—96; 4—10.

Daß außer Shakespeare auch ein anderer mit dem Stücke zu thun gehabt hat, ergiebt sich Boyle hauptsächlich aus folgenden Gründen: In I 1, 2 erfahren wir von allerhand Schlachtgetümmel, eine Scene später (I 3, 261 ff.) dagegen von dem *dull and long continued truce,* in dem Hektor rostig geworden sei und der durch eine Herausforderung beendet werden soll. Nach V 3, 112 — Troilus hat den Brief Cressidas erhalten, der ihn mit vollster Verachtung für sie erfüllt — stehen in der Folioausgabe die Schlußworte des ganzen Stückes mit ihrer Verwünschung des Pandarus. Stilungleichheiten auffallendster Art kommen hinzu; in manchen Scenen treten Marstons bombastische Redeweise und seine Vorliebe für den Reim klar zu Tage, während sie in anderen gänzlich fehlen. Einige kleinere Unebenheiten und auch der zuerst erwähnte starke Widerspruch sollen darauf zurückgehen, daß Marston Caxton als Quelle benutzt haben soll, Shakespeare dagegen nicht diesen, sondern hauptsächlich Chapman. Daß Shakespeare zu verschiedenen Zeiten seines Lebens an dem Stücke arbeitete, geht aus den starken Verschiedenheiten des Stils hervor. Wir haben einmal in der Cressidageschichte die gezierte Bildersprache der früheren Lustspiele, in der großen Ulyssesscene und anderwärts die gedankenschwere Ausdrucksweise der Learperiode. Dazu ist Cressida ein Charakter, wie er ganz der ersten Periode Shakespeares entspricht [? viel zu kompliziert!]; vielleicht ist darum das im Jahre 1602 aufgeführte Troilusstück die erste Fassung des Shakespeare'schen Dramas gewesen. Die zweite, mit Hilfe von Marston überarbeitete, muß dem Jahre 1606 zugewiesen werden. Denn es muß vor «Cymbeline» verfaßt sein, da dort IV 2, 252 eine Anspielung auf Ajax vorkommt, ferner vor 1607, da von dem Versbau der späten Zeit Shakespeares, der mit Perikles (1607) einsetzt, noch nichts zu bemerken ist; und nach 1605, denn aus Bacons *Advancement of Learning,* das in diesem Jahre erschien, ist die Stelle entnommen, nach der Aristoteles junge Leute nicht für geeignet hielt, Moralphilosophie zu hören.

Boyles Vermutung hat sicher etwas Bestechendes. Daß nicht das ganze Stück Shakespeares Eigentum ist, wie beispielsweise «Julius Caesar», dürfte ziemlich sicher sein. Fraglich ist nur, ob die zweifellosen Widersprüche und Unebenheiten sich nicht bequemer erklären, wenn man annimmt, daß ein altes (1602 erwähntes) Stück von Shakespeare umgearbeitet worden ist. Jedenfalls aber halte ich es für unmöglich, heute noch nachzuweisen, wessen geistiges Eigentum jede Scene, ja jeder Vers ist. Wenn ein Revisor, der nicht ein bloßer Pfuscher ist, ein altes Stück umarbeitet, so wird er sich schwerlich damit begnügen, einzelne Auftritte um- oder neuzuschaffen, sondern er wird auch oft ein ihm schlecht erscheinendes Bild, einen zu volltönenden Vers durch etwas anderes ersetzen, er wird das Werk eines nach anderen Kunstprinzipien arbeitenden Vorgängers gründlich umändern, sich nicht mit

Flickwerk begnügen. Wohl mag hier und da der spätere Kritiker noch den Stilunterschied merken; daß aber die Unterschiede so klaffend sein sollten, daß überall eine Aussonderung möglich sei, glaube ich nicht. Die Ergebnisse der früheren Nibelungen- und Beowulfkritik sollten uns zur Vorsicht mahnen, um so mehr als wir es hier mit individuell stark differenzierten Renaissancemenschen zu thun haben, deren keiner wohl das Werk eines Vorgängers unangetastet gelassen haben wird. Boyle selbst muß einmal (S. 53) zugeben: *as long as Marston has the work of later Shakespeare to guide him, he falls into no very great extravagance; but when that helping hand no longer sustains him, he falls back into his old strain* — man kann das auch anders ausdrücken. Nur selten tritt Marstons Bombast klar hervor, oft genug ist es ziemlich unsicher, welchem Autor eine Scene zuzuschreiben ist.

Für die Vorgeschichte des Troilusstoffes ist bemerkenswert ein Aufsatz von Dorothy Kempe (*Engl. Stud.* XXIX, 1; vgl. auch ebd. 374), in dem auf eine ungedruckte, vielleicht vorchaucerische Version des englischen Trojaromans aufmerksam gemacht wird, die auf Guido von Colonna beruhen soll.

## Zur Urgeschichte des historischen Othello und der Desdemona

veröffentlicht Cesare Auguste Levi im *Wiener Fremdenblatt* vom 4. August 1901 einen interessanten Beitrag. Levi hat in Venedig die Briefe eines 1542 in Kandia lebenden Venetianers, Antonio Calergi, entdeckt, die, «mit wohlerwogener Tücke und ätzender Schärfe» — der Verfasser hält ihn für das Urbild des Jago — von Familienhändeln des einflußreichen Nicolò Querini berichten. Dieser ist als Delegierter des Adels von Kandia einer der obersten Befehlshaber in den Türkenkämpfen von 1539 gewesen. Er hat im Jahre 1533 eine jugendliche Dame aus demselben alten Adelsgeschlecht, Palma Querini, geheiratet. Von Calergi wird sie als schön, sanft, furchtsam geschildert; sie scheint nach Levi jedoch auch eine gewisse Kunst sich zu verstellen besessen und geübt zu haben. In der ersten Zeit ihrer Ehe hängt sie an ihrem Mann mit inniger Liebe. Sie versichert ihn wiederholt ihrer Zärtlichkeit und schwört seine Geheimnisse treulich bewahren zu wollen. Kriegszüge, die allzulange andauerten, sowie Ungemach zur See hatten jedoch den Charakter des Condottiere arg verwildert und dürften ihn bei seiner Rückkehr recht unerträglich gemacht haben. Dazu erwachte das Misstrauen gegen die Familie seiner Frau in seiner Brust, und allerhand dunkle Geschichten von Palmas Mutter mochten wesentlich dazu beitragen es rege zu halten. Wie die Mutter, so vielleicht auch die Tochter. Die Furcht befiel ihn, daß man etwas gegen ihn im Schilde führe, um ihn zu beseitigen, wie man es mit dem ersten Gatten seiner Schwiegermutter gethan hatte. In der That war etwas gegen ihn im Werke. Ein Brief der Sammlung ist an einen gewissen Geronimo Cornèr in Venedig gerichtet, und dieser wird darin aufgefordert, als Mitglied des Rates der Zehn sein Möglichstes zu thun, den Erzfeind Nicolò Querini endlich in die Hände der venetianischen Gerechtigkeit zu liefern. Denn er sei ein Verräter, von räuberischen Helfershelfern umgeben, ein Gott- und Menschenverächter, der sich nicht gescheut habe, in Kandia bei einem Schaugepränge der Lehensherren, ungeachtet des kirchlichen

Verbotes, auf einer Eselin reitend zu erscheinen, die er mit der schweren goldenen Halskette seiner unglücklichen Ehegattin aufgezäumt habe, um damit zu beweisen, wie sehr er diese verachte. Man vergleiche damit eine Stelle aus der Novelle des Giraldo Cintio; dort heißt es wörtlich, der '*Moro di Venezia*' habe sich aus seiner Frau nicht mehr gemacht als aus der erstbesten Eselin, wozu noch in Betracht kommt, daß *Mula* (Synonym für *asina* = Eselin) im venetianischen Dialekt so viel besagt wie Bastard. Aus den folgenden Briefen geht hervor, daß Nicolò Querini seine Gattin Palma unmenschlich behandle, ja sie blau und grün geschlagen habe, bis sie mehr tot als lebendig in eine Kirche geflohen sei. Von dort holte sie dann ihr Vater, Pietro Querini, ins Elternhaus zurück. Der unmenschliche Schwiegersohn fuhr indessen fort, seinen Schwiegereltern das Leben zu verbittern, bis ihn diese bei der Stadthauptmannschaft von Kandia wegen seines Versuches ihre Tochter zu erdrosseln anklagten. Allein der Rat der Zehn griff noch nicht ein; erst als Nicolò Querini gegen die Familie seiner Frau Klage erhoben hatte, berief er ihn zur Rechtfertigung nach Venedig. Dort verstand es Nicolò sofort, durch mächtige Freunde unterstützt, seinen Namen in die Wahlurne für den Rat der Zehn hineinzuschmuggeln. Eine Reihe von Jahren später wurde er dennoch von Feindeshand getötet, vermutlich durch einen von Antonio Calergi gedungenen Mörder. Damit stimmt wieder der Abschluss der Novelle des Cintio überein. Seine Gattin Palma sah Nicolò nicht wieder, wie er auch nie mehr nach Kandia zurückgekehrt ist.

Levi glaubt nun, daß diese Geschichte später in die *Hecatommithi* übergegangen sei. Daß aus Nicolò Querini bei Cintio der *Moro di Venesia* geworden sei, erklärt er durch eine kühne Hypothese. Die Querinis besaßen nicht nur auf Kandia, sondern auch auf Cypern ansehnliche Besitztümer. Nun existierte unter der Einwohnerschaft von Cypern ein Stamm, den man als «Weiße von Venedig» bezeichnete. Diese waren aus den Mischehen der venetianischen Flüchtlinge von Kandia mit cyprischen Frauen hervorgegangen. Wenn man aber von «Weißen aus Venedig» sprach, hat es offenbar auch «Schwarze aus Venedig» gegeben. Daß ein aus Venedig stammender Kandier oder Cyprer selbst aus vornehmem Geschlechte von dunkler Hautfarbe gewesen sei und infolgedessen mit dem Spitznamen «Moro» (der Schwarze) bezeichnet wurde, kann bei den so häufig vorgekommenen Mischehen daselbst nicht befremden. In der Familie Querini kommt überdies wiederholt der Taufname Almoro oder Amuralte vor, woraus leicht die Abkürzung «Moro» entstanden sein mag. Die Bildergalerie des Palastes Querini Stampaglia zu Venedig enthält ferner verschiedene Familienporträts der Querini, darunter das Bildnis eines ausgesprochen dunkelhäutigen Mannes.

## Zur Erklärung des «Othello»

bringt Rudolf Meißner (*Englische Studien* XXX, 59) einen Beitrag. Er untersucht die militärische Stellung von Cassio (*lieutenant*) und Jago (*ancient* = Fähnrich) und findet, daß diese keineswegs so gering ist, wie sie nach dem heutigen Sprachgebrauch scheinen könnte. Mit Hilfe von allerhand Andeutungen des Stückes, Stellen aus den übrigen Dramen Shakespeares und den Kriegsbüchern des 16. Jahrhunderts weist er nach, daß wir in Cassio

den stellvertretenden Oberbefehlshaber [vergl. Generallieutenant, Feldmarschalllieutenant], in Jago einen Offizier zu sehen haben, dessen Stellung zwar nicht genau zu definieren, aber jedenfalls höchst ehrenvoll ist — in einem deutschen Kriegsbuch erscheint das '*haubtfanen ambtt*' als das höchste nach dem obersten Feldhauptmann und seinem Leutnant. In Jagos wildem Haß gegen Cassio haben wir also den Neid eines verdienstvollen alten praktischen Offiziers gegen einen jungen nur theoretisch ausgebildeten (I 1, 24 ff), aber hübschen, jungen Adligen, der ein noch höheres Amt erreicht hat. Dies Motiv hat erst Shakespeare in das Stück hereingebracht; bei Cintio ist das Urbild Jagos zwar auch Fähnrich, aber Cassio ist *capo di squadra*, was nach einigen Stellen aus Kriegsbüchern der Zeit nur einen Korporal bedeuten kann.

## Macbeths Charakter

wird von Frederik M. Padelford (*Modern Language Notes* XVI 224) eingehend gewürdigt. Der Verfasser gelangt zu dem Schlusse, daß Macbeth ein ausgemachter Bösewicht ist, wie Richard III.: er hat allein den Plan gefaßt, den König zu ermorden; die Erscheinung der Hexen hat seinen Entschluß nur bestärkt; die Worte der Lady I 7, 47—52 sind für diese Auffassung beweisend. Daß Macbeth schon früher ein Tyrann gewesen ist, geht aus der Scene mit den Mördern Banquos hervor; hier spricht er (III 1, 74 ff.) von allerhand Bedrückung, unter der das Volk geseufzt hat, und sucht sie als Banquos Werk hinzustellen. Was Macbeth quält, nachdem er sein Ziel erreicht hat, ist nicht Gewissensangst, sondern Furcht vor einem Umschwung des Glückes, den er durch allerlei neue Verbrechen hintanhalten möchte.

Ich glaube nicht, daß diese Charakterisierung dem Dichter voll gerecht wird. Namentlich in den letzten Akten tritt ein Charakterzug des Helden deutlich hervor, der zu dem Bilde des schwarzen Bösewichtes nicht passen will; das ist Macbeths Weichheit. Er fühlt sich einsam auf seinem Thron, sehnt sich vergebens nach Liebe (V 3, 24 — Padelford sieht in dieser Stelle *a longing for selfish happiness!*) und ist zart genug, um seiner Gattin die Verantwortung für Banquos Ermordung zu ersparen. Macbeth ist eben nicht ein einheitlicher Charakter, wie Richard III. und Jago, sondern sein dämonischer Wille ist auf Schritt und Tritt gehemmt durch ein reiches Gefühlsleben, das ihn einerseits vor den Folgen der That zurückschrecken läßt, ihn aber anderseits dem Zuschauer menschlich näher bringt — Hamlet wirkt in diesem merkwürdigen Schottenfürsten noch deutlich nach. Es ist darum verfehlt, in Macbeths Blutthaten im 3.—5. Akt nur zu sehen '*the throes of a being from whom the light of the soul is vanished*', als ob Duncans Ermordung schon der Höhepunkt des Stückes wäre, wie Padelford anzunehmen geneigt ist. Im Gegenteil, sie ist nur das erregende Moment; die eine Seite von Macbeths Charakter ist plötzlich herrschend geworden, und nun erst beginnt der eigentliche Konflikt, der allmählich alles Gefühl in Macbeth austilgt und ihn in den Schlußscenen — aber erst da! — zum wilden Gewaltmenschen erhebt, der das Schicksal herausfordert und in dem ungleichen Kampfe gegen das Fatum schließlich erliegt.

## Anspielungen auf die Pulververschwörung im «Macbeth».

In *Literature* VIII (= 1901 I) wird die Frage erörtert, wie die Worte des Pförtners in Macbeth II 3, 4 ff. '*knock! Who's there . . .? Here's a farmer, that hanged himself on th'expectation of plenty . . . faith, here's an equivocator. that could swear in both the scales against either scale*' u. s. w. zu erklären seien. Ethelred L. Taunton (S. 374, 424) behauptet, daß der *farmer* und der *equivocator* ein und dieselbe Person bezeichnen, nämlich den Jesuiten Henry Garnett, der wegen seiner Beteiligung an der Pulververschwörung hingerichtet wurde, und auf den man wohl allgemein die zweite Anspielung bezieht; denn Garnett habe sich öfters des Pseudonyms *Farmer* bedient. John Gerard (S. 350, 397) bestreitet dagegen, daß der Jesuit gerade unter diesem Namen besonders bekannt gewesen sei; andere Pseudonymen habe er weit häufiger verwendet. — Dies würde doch wohl nichts dagegen beweisen, daß dem Londoner Publikum gerade dieser Name geläufig gewesen sein kann, wenn auch zugegeben werden muß, daß die herkömmliche Deutung des Wortes '*farmer*' = ein auf Mißwachs spekulierender, durch eine reiche Ernte (1606?) in seinen Erwartungen getäuschter Getreidelieferant, einen völlig befriedigenden Sinn giebt.

## Eine portugiesische Version der Learsage

veröffentlicht Elise Richter in den *Englischen Studien* XXIX 209. Sie ist enthalten im *Livro do Conde Pedro (de Barcelho)* — gedruckt u. a. bei *Theofilo Braga, Contos tradicionaes* II 31 — welches 1325 abgeschlossen wurde. Die Darstellung hängt offenbar mit dem Münchener Brut zusammen, von dem sie nur in einem Punkte abweicht: Cordelia tötet sich nicht selbst, sondern wird von den Neffen umgebracht.

## Zum «Sturm.»

In einer Besprechung von Wagners Ausgabe des «Sturm» erörtert Heinrich Anders (*Archiv f. n. Spr.* CVII 170) eine Reihe von Fragen, die sich an dieses Stück anknüpfen. Unter den Berichten über den Schiffbruch der Sea-Venture, aus denen Shakespeare einige Züge entlehnt haben soll, läßt sich nur Jourdans *Discovery of the Barmudas* mit ziemlicher Sicherheit als Quelle nachweisen, nicht Stracheys *True reportory*, da diese Schrift erst 1625 gedruckt wurde. Als untere Grenze der Datierung betrachtet Anders den 10. April 1613, den Tag, an welchem der Pfalzgraf und seine Gemahlin ihre Reise nach dem Kontinent antraten. Was die Gattung des Stückes anbetrifft, so werden einige neue Übereinstimmungen mit höfischen Maskenspielen, namentlich Beaumonts *Masque of the Inner-Temple and Gray's Inn* (1613) nachgewiesen (vergl. Jahrbuch XXXVII 300); dankenswert ist ferner eine mit Lylys «Endymion» beginnende Liste von Stücken, in denen Motive aus der Zauber-, Hexen- und Dämonenwelt vorkommen.

## Einzelheiten zur Texterklärung.

Aus den mannigfachen Beiträgen englischer Zeitschriften seien folgende herausgegriffen:

Der Ausdruck *'discourse of reason'* «Hamlet» I 2, 150, war früher als eine Reminiscenz an Florios Montaigne-Übersetzung in Anspruch genommen worden; W. L. Rushton (*Notes and Queries*, 9. Serie VII 163) weist nach, daß dies Wort nicht von Florio geprägt, sondern älter ist; es erscheint z. B. im dritten Buch von Hookers *Ecclesiastical Polity* (veröffentlicht 1595), n Peter de la Primaudayes *Academie of Philosophie* (Vorrede datiert 1577), und zwar gar nicht sehr selten.

Eine alte Schwierigkeit in der ersten Scene des «Hamlet» sucht E. Yardley, *Notes and Queries*, 9. Serie VIII 480, durch Einsetzung eines neuen Verses zu tilgen. Vers 113 ff würden danach lauten:

*In the most high and palmy state of Rome,*
*A little ere the mightiest Julius fell,*
*The graves stood tenantless and the sheeted dead*
*Did squeak and gibber in the Roman streets:*
*Such monstrous prodigies were then beheld*
*As stars with trains of fire and dews of blood,*
*Disasters dimmed* (statt *in*; so schon Capell) *the sun* — usw.

Die oft kommentierten Worte Regans (vgl. Jahrbuch XXXVII 288) «Lear» III 7, 64 *Thou should'st have said 'Good Porter, turn the key, All cruels else subscribe* (F; Q — *subscrib'd*) möchte James W. Tupper *(Modern Language Notes* XVII 58) in der Lesung der Folio erhalten wissen; sie würde bedeuten *'turn the key, approve of or assent to all other cruelties I may command, but do not be guilty of this cruellest of all cruel acts by barring the door to any living creature.'*

Eine bekannte Crux im «Timon von Athen» hat zu längeren Auseinandersetzungen im *Athenaeum* geführt. III 4, 112 steht in der Folio:

Timon: *Go, bid all my friends againe,*
*Lucius, Lucullus and Sempronius Vllorxa: All,*
*Ile once more feast the rascals*
(Flavius: *O my lord* usw.)

Daß hier eine Textverderbnis vorliegen muß, ist klar; einmal ist *Vllorxa* unverständlich, sodann verlängert es den Vers um eine Hebung nach doppelter Senkung. Harold Littledale (Ath. 1901 25. Mai) glaubt nun, daß *Vllorxa* aus einem handschriftlichen Vermerk VII *or* X *or* entstanden ist, welcher *seven or ten other* hätte bedeuten sollen, nur sei das *or* undeutlich geschrieben gewesen, so daß man es als *a* gelesen habe. Vielleicht ist das letzte *or* auch nicht einmal Abkürzung, sondern hat dieselbe Bedeutung wie das erste, so daß die Stelle lauten würde

*Go bid all my friends againe,*
*Lucius, Lucullus and Sempronius*
*Seven — or ten — or all! I'll once more feast*
*The rascals!*

Mannigfache Einwendungen sind gegen diese scharfsinnige Erklärung erhoben worden. Henry Cuningham (13. Juli 1901) bemerkt, daß die Er-[illegible] verschiedener Zahlen zu dem vorausgegangenen all nicht recht [illegible] will lesen *Lucius, Lucullus, Sempronius all lords, all;*

F. J. Payne (ebd. und 17. August) findet beide Erklärungen Littledales metrisch anstößig; *Sempronius* viersilbig zu lesen, sei kaum statthaft; *seven or ten other! all* . . . gäbe eine zu kurze Zeile, bei Littledales zweiter Konjektur bildet *The rascals* mit den Anfangsworten des Flavius *O my lord* zusammen keinen Vers; Arthur Dillon (27. Juli) schlägt vor, *Ullorxa* durch *all sirrah* zu ersetzen, ohne jedoch die Entstehung des Druckfehlers erklären zu können. Littledale (ebd.) hält an seiner Vermutung fest und bemüht sich nachzuweisen, daß die metrischen Bedenken nicht erheblich ins Gewicht fallen.[1])

In *Poet-Lore*, July, 1901, p. 426, George Hempl explains the etymology of '*aroint*' in 'aroint thee, witch', «Macbeth», 1, 3, and «Lear», III, 4, 129. The various theories collected in Furness's Variorum edition are all philologically impossible. Aroint is from anoint, by dissimilation. The change of meaning to 'Get you gone!' 'Haste thee', 'Speed thee', is now made clear by Wright's English Dialect Dictionary, where we learn that anoint is frequent: (1) in the sense of 'whip' — e. g., 'Maister's 'nointed me today for talking in class'; (2) in the sense of 'move quickly', 'run', 'hasten' — e. g., 'Now, lad, 'noint it'. Cf. also the milkmaid's 'Rynt' or 'Roint thee!' to a cow when milked (see Webster's 'International Dictionary'), and the phrase 'Rynt you, witch' (See Ray's 'North Country Words'). For anoint = whip, cf. *Ich werde ihm den Buckel schmieren* etc.; and for the change of meaning from 'whip' to 'hasten', cf. 'He whipped out his pistol', 'She whipped around the corner', 'With speed from thence he whipped', Sackville, quoted in the 'International Dictionary'. (G. B. C.)

In *Poet Lore*, April, 1901, p. 306, another interpretation is offered for the Sergeant's words in Macbeth, I. 2, 7—23, which would render unnecessary any change of l. 21, marked corrupt in the Globe edition, and even the change of the original word 'quarry', l. 14, to 'quarrel', as proposed by Johnson and adopted in the Globe. The suggestion is that 'his' in line 14 (in spite of the immediate change of metaphor in l. 15, and of the fact that Fortune is regularly feminine) and 'which' in line 21 refer to 'Fortune'. (G.B.C.)

## VI. Shakespeares Sonette.

Einen eigenartigen Versuch, den Grafen Pembroke als Adressaten der Shakespeare'schen Sonette zu erweisen, macht ein Mitarbeiter von *Blackwood's Magazine* CLXIX 668, 829. [Ich gebe ihn hier ausführlich wieder, weil ich trotz sehr vieler Einzelbedenken den Grundgedanken des Verfassers, die Heraldik bei der Erklärung elisabethinischer Gedichte zu verwenden, für glücklich halte]. Gegen die Annahme, daß die Quartoausgabe von 1609 ein Raubdruck sei, hatte schon Wyndham eingewendet, daß bei weitem die Mehrzahl der Sonette eine natürliche, also wohl vom Dichter beabsichtigte Ordnung erkennen läßt. Ferner zeigt sich eine ganz auffällige Konsequenz darin, daß bestimmte Worte durchgehend mit großen Anfangsbuchstaben kursiv gedruckt sind. Wyndhams Erklärung, daß dies entweder Eigennamen seien oder Wörter antiken Ursprungs, befriedigt den Verfasser

---

[1]) Vgl. darüber Jahrbuch XVI, 400, wo schon eine ähnliche Deutung gegeben ist. W. K.

nicht; einige unter ihnen sollen einen besonderen Sinn haben, sie sind der Schlüssel zu dem Rätsel der Sonette, sie erklären sich als verborgene Anspielungen auf den Grafen Pembroke.

Unter den Titeln Pembrokes befanden sich die Namen Lord Fitzhugh, Ros of Kendal und Hart. Auf den ersteren spielt Sonett 20 an (*A man in hew, all Hews in his controlling*), auf den zweiten Sonett 2 (*From fairest creatures we desire increase, That thereby beauty's Rose might never die*) und eine ganze Anzahl anderer Gedichte, die fortwährend von Farbe, Duft, Dornen und Krankheiten (*canker*) der Rose sprechen, besonders 54 und 95, wo die Wortspiele mit der Rose das ganze Gedicht durchziehen; 95,8 '*naming thy name* (= *Ros*, Rose) *blesses an ill report*' ist besonders deutlich, ebenso die Schlußzeile von 109, wo der Adressat plötzlich *thou, my Rose* angeredet wird. Auch auf Pembrokes Wappen spielen die Sonette öfters an. Im 19. Gedicht ha Shakespeare die Wappentiere der Pembrokes im Sinne, nur hat er aus der einen Wappenhalter, dem Panther, einen Tiger gemacht, aus dem geflügelte Drachen der Helmzier einen Phönix; der Löwe als '*her* [der Erde] *own swe brood*' ist der heraldische *lion issuant*. Sonett 105 '*Let not my love be calle Idolatry, nor my beloved as an Idol show*' bezieht sich auf den Wappenspruc der Pembrokes '*Ung je serviray*'. [?]

Ist Pembroke der Adressat, so ist die Chronologie leicht festzustellen 1—17 (*Procreation Sonnets*) beziehen sich auf den vergeblichen Versuch, de jungen siebzehnjährigen Grafen mit Bridget Vere (1597) zu verheiraten Diese sowie die folgenden Gedichte 18—32 setzen eine innige Freundscha zwischen dem Dichter und Pembroke voraus, werden also entstanden sein als dieser an den Hof kam (Frühling 1598). 64—66 sind ganz im Stile vo Spensers *Ruins of Time* gehalten, werden daher [?] in die Zeit nach dessen To gehören (10. Januar 1599). No. 77 scheint das Geschenk eines Notizbuch zu begleiten; nach einem späteren analogen Fall zu urteilen, wird dies a einem Geburtstage des Adressaten geschehen sein (8. April 1599). Die E wähnung des Saturn in No. 98 wird dem Jahre 1600 zugeteilt — Sone 104 ist im dritten Jahre der Freundschaft (Winter 1600/1) verfaßt; Sone 107 (*the mortal moon hath her eclipse endur'd*) geht auf den Aufstand d Essex (Februar 1601); daß der Dichter von seinen '*own fears*' spricht, v seiner Freiheit '*supposed as forfeit to a confined doom*' wird gedeutet m Hilfe der alten Hypothese, daß die Verschworenen kurz vor der That si Shakespeares «Richard II.» hätten vorspielen lassen.

Äußerst waghalsig werden des Verfassers Theorien, wenn er nunme versucht, Samuel Daniel als Shakespeares Nebenbuhler in Pembrokes Gu zu erweisen. Der Dichter klagt (No. 78) über Bevorzugung eines *Ali* (kursiv), damit kann unmöglich ein Ausländer gemeint sein. Das Wort vielmehr ein Anagramm von (D)aniel und zugleich von (Thomas) Alley Aleyn (= *alyen*). Auch dieser erfreute sich der Gunst Pembrokes, soll doch nach Anthony Wood sein Horoskop gestellt haben; Sonett 86 spi deutlich auf Zauberkünste an, die Shakespeares Rivalen geholfen hab sollen (*his compeers by night, giving him aid . . .; nor that affable famili ghost, which nightly gulls him with intelligence*). Sonett 85,3 *and precio phrase by all the Muses filed* soll auf Daniels *Musophilus* (1599) gehen, da kommen andere Gründe, die mir noch weniger beweiskräftig erscheine

kespeare und Daniel sollen nach Spensers Tode für den Posten des *Poet-reate* kandidiert haben — *'the competition among the poets for the laurel cn and pension may be supposed to have lasted through the summer of* 1599 . *The eligible candidates, besides Daniel would have been Drayton, Lodge, ipman, Shakespeare and perhaps Ben Jonson'*. — Daß Daniel überhaupt *ta laureatus* wurde, steht dabei noch keineswegs fest; die neuen Gründe, der Verfasser hierfür beibringt, sind wenig überzeugend.

Wenn Lord Pembroke des Dichters Freund ist, so ist Mrs. Fytton die hwarze Dame. Dafür bringt der Verfasser einen neuen Beweisgrund. In iner ungedruckten Ballade von 1601 (bald nach dem 9. Februar?) kommt er Vers vor:

> *Partie beard was afeard*
> *When they rann at the herd;*
> *The Raine dear was imbost,*
> *The white doe shee was lost;*
> *Pembrooke strooke her downe*
> *And tooke her from the clowne.*
> *Lord, for thy pittie!*

Ohne Kenntnis des Zusammenhanges läßt sich natürlich über diese Anspielungen kein Urteil fällen. Der Verfasser erklärt *Partie beard* als Sir William Knollys, der Mrs. Fyttons Hand erstrebte; diese *(the white doe)* hat iren guten Ruf verloren (Januar oder Februar 1601), die Königin *(Raine)* t erzürnt *(imbost)*; *the clowne*, dem Pembroke die weiße Hindin genommen it, ist Shakespeare. Dieser ganze Handel soll sich schon in Verlorner iebesmüh (gedruckt 1598) und den beiden Edelleuten widerspiegeln; in sterem Stücke haben wir Shakespeare (Biron) und Mrs. Fytton (Rosaline), i zweiten den Dichter (Valentine), Pembroke (Proteus) und einen dritten iebhaber Sir Thurio = Knollys, wozu das Sonett von den drei *Wills* zu rgleichen ist. Da Mary Fitton 1595 und 1596 an den Hof kam, passen ch die Zeitverhältnisse [?]. Wenn ihre Porträts nicht ganz zu dem Bilde r Sonette stimmen, so sind sie eben unzuverlässig. Auf Grund dieser Anhme werden nun die Sonette nach Anspielungen durchsucht und diese geben einen ganzen Roman, den ich hier nicht im einzelnen vorführen nn; es genüge, daß Shakespeare fortwährend von dem Kinde Mary Fittons rechen soll und daß zuletzt (No. 125) noch ein *suborn'd Informer* (kursiv) wähnt wird, der den Grafen Pembroke veranlaßte, des Dichters Anteil an m Liebeshandel zu enthüllen; dieser *Informer* soll nachher für die Figur s Polonius Modell gestanden haben.

Mehr vom künstlerischen und psychologischen als vom philologischen andpunkte aus betrachtet Augustin Filon (*Revue des deux mondes* . April 1901) die Sonette. Zweierlei Einflüsse beherrschen Shakespeare, s er die Sonette dichtet: die philosophischen Theorien und die stilistischen oden der Zeit. Wir finden in mehreren Gedichten (59, 60, 123) deutliche puren der Weltanschauung Giordano Brunos und Campanellas, überall die atonische Auffassung der Liebe, wie sie z. B. Benedetto Varchi in seinen *ezioni d'Amor* (1561) vertreten hatte. In stilistischer Hinsicht zeigen sie en Einfluß von Lyly und Sidney äußerst stark zu Anfang der Sammlung,

später mehr und mehr abnehmend. Es scheint, als ob die Sonette Shakespeares allmähliche Befreiung vom modischen Stile widerspiegeln, und zwar zeigen zweierlei Mittel die Abstreifung der hergebrachten Form: Spott gegen die zeitgenössischen Dichter und Spott über sich selbst, Betonung des Einfachen, Wahren gegenüber der modischen Künstelei. Hand in Hand geht damit eine merkwürdige Zergliederung des eigenen Ich: Shakespeare wird nicht müde, seine äußere Persönlichkeit mit den verächtlichsten Ausdrücken zu bedenken; um so höher schätzt er seine dichterische Individualität er ist überzeugt, daß seinen Versen Unsterblichkeit zuteil werden wird Was nun den persönlichen Gehalt der Sonette anbetrifft, so darf dieser nicht übertrieben werden. So individuell auch manche Züge im Bilde des Freundes und der schwarzen Dame anmuten, in erster Linie sind sie doch Typen In dem Freunde verkörpert Shakespeare die höchste Form der Liebe, von der die Platoniker lehrten, die von allem sinnlichen Gehalt befreite, rein ideale Zuneigung des Mannes zum Manne, daher die Überschwenglichkeit des Lobes und der Liebesbeteuerungen. Anderseits ist die Flut von Vorwürfen gegen die schwarze Dame nur zu verstehen, wenn man sie als Verkörperung der niedrigen, sinnlichen Liebe faßt. Aber auch hier ist eine Entwicklung nachweisbar. Die Theorie, die der Dichter als sein Höchstes ansah, bricht zusammen; er glaubt nicht mehr an sie, und er verliert den Glauben an die Persönlichkeiten, die sie ihm verkörperten: Freund und Geliebte, diese beiden verschiedenen Pole des platonischen Lehrgebäudes die geschieden sein sollten wie Feuer und Wasser, haben sich zusammengefunden; der Freund hat ihm die Geliebte abspenstig gemacht (No. 144) Es ist eine doppelte Enttäuschung: seine persönlichen Beziehungen haben einen Riß erfahren und seine Weltanschauung ist versunken. Diese Enttäuschung führt zu den leidenschaftlichen Äußerungen des Weltschmerzes in denen die Hamlet- und Timonperiode sich vorbereitet; aber auch zu Versen voll milder Resignation, in denen sich bereits die Epoche des «Sturm» ankündigt. Welches die Personen waren, die zu dem Gegensatz des idealen Freundes und der treulosen Geliebten ihre individuellen Züge geliehen haben, läßt der Verfasser unentschieden. Die mannigfachen Anspielungen, die man zur Beurteilung dieser Frage geltend gemacht hat, haben für Filon wenig Wert. Wichtiger ist ihm, daß alles, was wir über die Persönlichkeit des Freundes aus den Sonetten entnehmen können, auf einen etwas indolenten, verlebten, wankelmütigen Epikureer von bezaubernder äußerer Schönheit deutet, und das war Pembroke, nicht jedoch der wenig schöne, aber feste, männliche Southampton.

Parallelen zwischen den Sonetten und dem «Sommernachtstraum» verzeichnet C. F. McClumpha in den *Modern Language Notes* XVI 328 (vgl. Jahrbuch XXXVII 279).

## VII. Shakespeares Charakter, Bildung und Kunst.

Shakespeares Sprachkenntnisse

betrifft ein Artikel von G. Stronach (*Academy* LX 111), der nachweisen will, daß der Dichter italienisch und griechisch verstanden habe

weil er bekanntlich im «Wintermärchen» Julio Romano als Bildhauer erwähnt, eine Angabe, die er nur der ersten, nicht ins Englische übertragenen Auflage von Vasaris Malerbiographieen (1550) entnommen haben könne,[1]) und weil eine Stelle in «Heinrich VI.» (I. Teil, 1, 6, 6) auf Phaedrus 276 B. zurückgehe, von dem erst 1701 eine englische Übersetzung erschien. Doch gab es mehrere lateinische Ausgaben des Buches, so daß die Stelle nichts beweist.

## Shakespeares naturwissenschaftliche Auffassungen

behandelt Edmund O. von Lippmann in der *Zeitschrift für Naturwissenschaften* LXXIV 305. Aus dem reichen Inhalt dieses Aufsatzes sei Folgendes wiedergegeben: Über die Gestalt des Weltalls finden sich einige Andeutungen, welche die Kugelgestalt der Erde voraussetzen. Sonne und Mond bewegen sich der mittelalterlichen Anschauung gemäß um die Erde, nähren sich von ihren wässerigen Ausdünstungen und üben mancherlei Einflüsse auf die Menschheit aus, ebenso die Planeten. Bewegen diese sich in ihren normalen Bahnen, so erzeugen sie die Sphärenmusik, deren Klang als günstige Vorbedeutung angesehen wird, ungeregelte Bewegungen sagen unheilvolle Ereignisse voraus, ebenso Kometen und Meteore; aber es fehlt auch nicht an Stellen, die solche Wahnvorstellungen energisch zurückweisen. Öfters ist von kleinsten Teilen die Rede (*little characters* «Troilus» I 3, 325, *many a thousand grains* «Maß f. M.» III 1, 20), aus denen der Körper besteht — vielleicht hat man hier Einfluß von Giordano Bruno anzunehmen, ebenso wenn Shakespeare von dem ewigen Kreislauf des Lebens und Vergehens spricht. Das Verhältnis von Leib und Seele wird oft rein dualistisch dargestellt, öfters aber kommt eine höhere Auffassung zum Vorschein, nach der Körper und Geist aufs innigste zusammenhängen («Lear» II 4, 110, «Heinrich V.» IV 1, 19 ff., III 5, 16 ff. u. ö.). Als Hauptorgane des Körpers gelten Gehirn, Herz und Leber; das kühle Gehirn ist Sitz des Verstandes, das warme Herz Sitz der Lebensgeister und die heiße und trockene Leber Sitz aller «hitzigen» Eigenschaften, Tapferkeit und Thatkraft, Verliebtheit und Trunksucht. Das Blut wird im Magen zubereitet, es ist in gesundem Zustand leichtflüssig und rot, in krankhaftem dünn und bleich oder dick und schwarz. Ganz mittelalterlich ist ferner die Vorstellung von manchen Tieren. Schlangen und Krokodile werden von der Sonne ausgebrütet, giftig sind z. B. Fledermäuse, Igel, Eidechsen, Spinnen und andere harmlose Geschöpfe, allerhand Pflanzen werden magische Kräfte zugeschrieben, überhaupt spielt das Zauberische eine große Rolle bei Shakespeare. Von den anderen Autoren der elisabethinischen Periode, z. B. Jonson und Bacon unterscheidet er sich auffallend durch den Mangel jeglicher klassischen oder scholastischen Gelehrsamkeit. Shakespeare wurzelt durchaus in volkstümlichem Boden, seine Kenntnis der Natur ist die des ländlichen Naturkindes, das indessen über manchen Aberglauben niederer Volksschichten durch eigenes Studium hinweggekommen ist. Letzteres ist keineswegs schulmäßig gewesen; von

---

[1]) Eine andere Erklärung bietet z. B. Herford in einer Anmerkung zu der Stelle (Eversley Shakespeare). W. K.

antiken Autoren dürfte nur Ovid einen tieferen Einfluß auf seine naturwissenschaftlichen Anschauungen gehabt haben; als indirekte Quellen sind Aristoteles, Aelian und Plinius zu nennen, mit deren Ansichten Shakespeare durch mancherlei Vermittlung bekannt geworden sein kann.

## Shakespeares astronomische Ansichten.

In 'Shakespeare's Astronomy', *Poet-Lore*, July, 1901, p. 366, W. S. Kennedy examines the extent of contemporary belief in the Copernican system, and the various passages in Shakespeare's plays which have been offered as proof that he was a Copernican. He shows that Keppler's laws were not known in England till 1609, and the discoveries of Galileo not till 1610, and that for at least another half century Copernicanism was regarded as a novel theory. The passages in the plays, *Ant. and Cleop.*, II, 7, 124, *Coriolanus*, II, 2, 118, and *Julius Cæsar*, I, 3, 3, rightly interpreted contain no reference to the Copernican theory. We are therefore to believe that Shakespeare was a thorough-going Ptolemaist. He believed too in ten spheres, not eight, as asserted by Furnivall, *New Sh. Society's* Trans., 1879. Cf. Masson, Life of Milton, vol. VI. (G. B. C.)

## Die historische Treue in Shakespeares Dramen

untersucht Talcott Williams (*Poet-Lore* XIII 91). Er kommt zu dem Schluß, daß Shakespeare seinen Quellen um so selbständiger gegenüber steht, je mehr er an dichterischer Größe wächst. In seinen frühesten Historien, den Stücken über «Heinrich VI.», schließt er sich noch ganz eng an die Quelle an, in «Heinrich IV.» und »Heinr. V.» ist er bereits frei von sklavischer Treue, die für einen echten Dichter nur hinderlich ist; hier scheut er sich nicht, historische mit nur halbhistorischen Charakteren (Falstaff) zu mischen. Ganz souverän verfährt er in «Lear» und «Macbeth». Bei den Römerdramen dagegen finden wir wieder größere historische Treue. Dies erklärt sich aber daraus, daß er hier mit ganz anderem Material arbeiten konnte. Seine Quelle waren Plutarchs Biographien in Norths Übersetzung, ein Kunstwerk ersten Ranges, ausgezeichnet vor allem durch seine dramatische Lebenswahrheit, durch den künstlerischen Instinkt, mit dem der griechische Verfasser das Bedeutende in den Vordergrund gerückt hatte und minder Wichtiges nur verwendete, wo es dem Zweck des Ganzen diente. Shakespeare hatte also nicht mehr Rohmaterial künstlerisch zu gestalten; er hatte es mit einer litterarisch wertvollen Quelle zu thun; so erklärt es sich denn leicht, daß er ihr oft Zeile für Zeile folgt und auch Charaktere und Episoden herüber nimmt, die für seinen Zweck nicht unmittelbar nötig sind.

## Die Einheit des Charakters bei Shakespeare

behandelt A. B. Walkley — nicht ohne starken Widerspruch zu finden — in *Literature* VIII (= 1901 I) 218 (vgl. 251, 349). Nach ihm unterscheidet Shakespeare sich stark von den modernen Theaterdichtern. Bei diesen bildet jede Figur eine geschlossene Einheit; alle ihre Worte und Hand[illegible] entspringen aus dem Charakter. Shakespeare dagegen steht nur

teilweise auf diesem modernen Standpunkt, z. T. ist er noch in älterer Überlieferung befangen und macht seine Figuren zum Sprachrohr des Autors: Richards II. poetische Auffassung vom absoluten Königtum, Polonius' Ratschläge für den scheidenden Laertes, Hamlets Reden über Darstellungskunst tragen nicht zur Charakterisierung des Sprechenden bei, sondern es sind Stellen, an denen der Dichter hinter der Maske seiner dramatischen Figur hervorschaut.

Über die Psychologie des Gewissens nach Shakespeare veröffentlicht Ernst Rolffs eine Studie in der *Christlichen Welt* XV 431. Alle Äußerungen des Gewissens sind belegt in den beiden Dramen Richard III. und Macbeth. Vor der That zeigt es sich bei phantasievollen Menschen als Angst, so bei Macbeth, weniger bei dem zweiten Mörder in «Richard III.», gar nicht bei Gloucester selbst; seine kalt berechnende Vernunft erstickt jede andere Regung. Zum Schweigen bringt es der Mensch durch lebhafte Vergegenwärtigung des erstrebten Zieles (Macbeth, der Mörder des Clarence). Aber nach dem Verbrechen kommt die Enttäuschung; das Erreichte erscheint wertlos. Nur durch neue Mordthaten glaubt Macbeth (ähnlich Richard III.) das eigentliche Ziel erreichen zu können, ohne daß er jedoch je Befriedigung finden könnte. Dazu quält ihn Mißtrauen gegen seine Umgebung. Er glaubt, jeder müsse von seiner That wissen; deshalb hält Macbeth Spione in jedem Hause, Richard III. schleicht sogar selbst als Horcher zwischen den Zelten umher. Vor allem aber wird der Verbrecher, mag er von Natur auch noch so mutig sein, von unablässiger Furcht vor kommender Vergeltung geplagt. Eine nervöse Unruhe bemächtigt sich seiner. Aus Furcht will Macbeth jeden hängen lassen, der von Furcht schwatzt; Angst ist Schuld daran, wenn Richard der Helm zu schwer wird, wenn er in dem bewölkten Himmel und dem fehlenden Tau schlimme Vorzeichen sieht. Diese Furcht lähmt besonders den Menschen in der Stunde der Entscheidung, wo er alle Kräfte nötig hat und führt so den Sieg des Rechtes herbei.

Shakespeares innere Entwicklung behandelt Robert Boyle in der Einleitung zu seiner S. 308 genannten Arbeit. In den Stücken vor dem Hamlet hängt der Ausgang der Verwicklung ab von äußeren Umständen, seit dem Hamlet von dem Ergebnis eines Kampfes in des Helden eigener Brust. Es folgen nun die schweren Tragödien, «Lear» und «Macbeth», zu denen auch «Maß für Maß» gerechnet werden muß. Aber schon in den beiden letzten Akten des «Macbeth» herrscht ein ruhigerer Ton; der Dichter beginnt dem Lebenskampfe nur noch zuzuschauen, nicht mehr an ihm teilzunehmen. Er schafft «Pericles», «Cymbeline», «Wintermärchen», «Sturm». Aber neben diesen ruhigen, friedenatmenden Stücken stehen auch andere, in denen der Dichter die ernsten Folgen zeigt, durch die ein Bruch des Sittengesetzes sich bestraft: «Antonius und Cleopatra», «Coriolan». Den Grund zu Shakespeares Wandlung um das Jahr 1603 sieht Boyle in den politischen Ereignissen, in Essex' Fall mit all seinen traurigen Konsequenzen und den wenig erfreulichen letzten Jahren von Elisabeths Herrschaft.

## Über Shakespeares Patriotismus

handelt Sidney Lee in zwei Aufsätzen im *Globe* (abgedruckt in *The English World* I 503) und im *Cornhill Magazine* (Mai 1901). Er spiegelt sich wieder in Heinrich Bolingbroke, wie im jungen Faulconbridge, im alten Gaunt, wie vor allem in Heinrich V. Diesem stellt Shakespeare den Coriolan entgegen, der, weil er als Feind des Vaterlands auftritt, untergeht. Aber der Dichter ist nicht blind gegen die Fehler seiner Landsleute, und sein Heinrich V. ist kein Jingo, der in brutaler Anmaßung die Interessen des eigenen Volkes auch auf Kosten der Gerechtigkeit und Menschlichkeit durchsetzen will.

## Shakespeares Kunst.

In einem dem *Spectator* entlehnten Aufsatz der *English World* I 507 wird darauf hingewiesen, welche verschiedenartigen Eigenschaften sich in Shakespeare vereinigen. Er ist schärfster Realist, und doch besitzt er dabei volles Verständnis für das Geistige, das hinter allen äußeren Vorgängen steht. Er ist nie Didaktiker, seine Dramen lehren das Gute nicht, aber sie enthalten es; er rechtfertigt nie das Böse, aber seine tiefe Menschenliebe führt ihn zu vollem Verständnis für menschliche Schwächen.

## Shakespeare und die Jugend.

*Shakespeare and Adolescence*, an article by M. F. Libby in *The Pedagogical Seminary*, (published by Clark University, Worcester, Mass.) June, 1901, p. 163, is a study of the adolescent characters in Shakespeare's plays from the pedagogical point of view. Not that Shakespeare had the slightest pedagogical purpose, but the sure hand with which he selected just the essential features of the adolescent and the immense authority which a universal verdict has given to the soundness of his observation make it worth while to look at his productions from this new angle of criticism. Among the conclusions of the study are these. The true lesson of *Romeo and Juliet* is not, as Gervinus thought, expressed in the words of the Friar, in which he teaches that temperance and moderation are the ideals of youth; nor is Dowden's view any better, that the poet wants us to feel the greatness and exaltation and tragic grandeur of dying for love. This is 'only one of several tragedies of Shakespeare in which the form that 'Fate' assumes is bad education, and the most probable interpretation of the mystery lies in the words of a fool (Feste in 'Twelfth Night') that 'there is no darkness but ignorance'. It is the mad passion and unwisdom of the parents that brings these 'starcrossed' children to their ruin. Hamlet is, in Libby's view an adolescent, and his character is as full as Romeo's of the traits of adolescence, though they are of very different types. Hamlet is an over-intellectual adolescent, and the play might almost offer an ethological scheme for the analysis of that type, so thorough and natural is its synthesis of the really important elements of this most puzzling character. The play suggests the danger of shipwreck that threatens [illegible] who are turned loose upon the world from universities [illegible] the vaguest and most unprac-

tical views of the ethical situations that are sure to test them immediately. Ophelia is for a woman what Hamlet is for a man. Both are of the type of intellectual adolescence in whom love is very largely a matter of moral and emotional sympathy and relatively less a matter of sense. But in the crisis she has no power of appreciating her lover's mental struggles, and while he is led on to study fate, she remains a sweet and helpless child. *The Tempest* is the greatest of Shakespeare's works for the study of adolescence. Prospero's pedagogy is the unifying point of the whole play. If we take it seriously we may say that no education which does not control selection, irradiation of passion through work and sympathy, and marriage, is likely to cure all the ills that flesh is heir to; or in other words, that the function of education is to control life at its source, and the development of the race through selection. And this is why the true romance always ends with a wedding. (G. B. C.)

## VIII. Ausgaben von Shakespeares Werken.

Die Unterschiede der beiden ersten Folios

untersucht C. Alphonso Smith (*Englische Studien* XXX 1). Das Erscheinen einer neuen Ausgabe, neun Jahre nach der ersten, müsse einen tieferen Grund gehabt haben [? Erschöpfung des Bestandes], und dieser sei darin zu suchen, daß den Herausgebern der zweiten Folio Shakespeares Englisch, so wie es in der ersten vorlag, nicht korrekt genug erschien. In der That weist der Verfasser nach — ohne jedoch im Einzelnen stets klar zu scheiden und überzeugend zu sein — daß die Konkordanz zwischen Subjekt und Prädikat in der zweiten Folio genauer beobachtet ist, als in der ersten.[1])

Über ein Exemplar der zweiten Folio mit ungewöhnlichen Besonderheiten wird gehandelt im Athenaeum vom 20. Juli, 3., 10. und 24. August 1901.

## IX. Shakespeares Zeitgenossen und Nachfolger.

Briefe von Chapman und Ben Jonson.

Im *Athenaeum* vom 23. und 30. März, 6. und 13. April 1901 macht Bertram Dobell nähere Angaben über eine Sammlung von Briefen aus der Zeit von 1580—1613, die kürzlich ans Licht gezogen worden ist. Sie findet sich in einer Quarthandschrift von etwa 90 Blättern Schreibpapier, die spätestens um die Mitte des 18. Jahrhunderts zu einem Bande vereinigt worden sind. Das Manuskript enthält Abschriften von Briefen, Eingaben und anderen Dokumenten, und zwar scheint es aus paläographischen Gründen, daß die Kopien gleichzeitig mit den Originalen oder spätestens kurz nach

[1]) Mir scheint die Erklärung doch viel wahrscheinlicher, nach der Formen wie *makes* nicht als Singulare, sondern als nördliche Plurale aufzufassen sind. Wie groß der Einfluß des Nordens in der Verbalflexion im 16. Jahrhundert war, zeigt doch die Verdrängung der 3. Person des Singulars *maketh* durch *makes*. Daß dann eine gewisse Verwirrung zwischen Singular- und Pluralformen eintrat, ist ja gewiß. W. K.

ihnen entstanden sind. Leider fehlt bei vielen Stücken jede Adresse
Unterschrift, so daß wir auf bloße Vermutungen über Verfasser und :
pfänger angewiesen sind; doch scheint mir dies andrerseits ein gewicht
Argument für die Echtheit zu sein, da ein Fälscher kaum gerade
Angaben unterlassen hätte, die seinem Machwerk erst den eigentli(
Wert verliehen haben würden. Als Schreiber lassen sich mit einiger Sic
heit ermitteln u. a. Königin Elisabeth, Graf Essex, Bacon, Drake, I
Rich, Francis Vere, ein gewisser W. S. (!), von dem der Herausgeber je(
nichts mitteilt, Chapman und Jonson. Einige Stücke sind bereits beka
etwa drei Viertel jedoch neu. Da die relativ größte Anzahl der Dokum
von Chapman stammt und verschiedene andere enge Beziehungen
Chapman haben, schließt Dobell, daß wir in dem Ms. ein Briefbuch di
Dichters gefunden haben, in das er Abschriften der von ihm ausgehe1
oder ihn berührenden Dokumente eintrug.

Was der Herausgeber aus dem reichen Inhalt seines Fundes mitt
ist z. T. von großer Bedeutung für unsere Kenntnis der shakespearis(
Zeit. Zunächst finden sich verschiedene Briefe, in denen Chapman Gläut
um Stundung bittet, oder sich beim Lordkanzler darüber beschwert, daß
Forderung eines gewissen John Woolfall unberechtigt sei und eine
Schuld in betrügerischer Weise wieder aufnehme. Eine anscheinend :
glückte Bewerbung um eine Witwe, die im rechten Euphuesstile gepri
wird, möchte Dobell als das Ereignis betrachten, das Chapman zu sei
Stücke *The Widow's Tears* angeregt hat. Nicht weniger als zehn Sch
stücke beziehen sich auf eine Gefangenschaft, die Chapman und Jonson
meinsam durchgemacht haben, höchst wahrscheinlich im Jahre 1605,
einige Stellen von *Eastward Hoe* Anstoß erregt hatten. Darunter
folgende wichtige Eingabe Chapmans an den König, in der beide Dic
ihre Unschuld beteuern:

To his Most Gratious Majestie.

'Vouchsafe most Excellent Soveraigne to take mercifull notice of
submissive and amendfull sorrowes of your two most humble and prostr
subjects for your highnes displeasure: Geo: Chapman and Ben Jhon
whose chief offences are but two clawses, and both of them not our o
[also von Marston verfaßt?]; much less the unnaturall issue of our offen(
intents: I hope your Majestie's universall knowledge will daigne to remem
That all Authoritie in execution of Justice especiallie respects the man
and lives of men commanded before it: And accordinge to their gen
actions censures anythinge that hath scapt them in perticular; which ca
be so disproportionable that one being actuallie good, the other shoul(
intentionallie ill; if not intentionallie (howsoever it may lie subjec
construction) where the whole founte of our actions may be justified i
beinge in this kind offensive: I hope the integrall partes will taste of
same loyall and dutifull order: which to aspire from your most Cesar
Bountie (who conquered still to spare the conquered, and was gla(
offences that he might forgive). In all dijection of never-inough itter
sorrowe for your high displeasure, and vowe of as much future deligh
of your present anger: we cast our best parts at your highnes feete,
our worst to hell.' George Chapman.

Ein Brief Chapmans an den Lordkämmerer giebt zu, daß das Stück ohne Spielerlaubnis gegeben worden sei, beschwert sich aber darüber, daß man ihn ohne Verhör verhaftet habe:

'Most worthely honord, of all the oversights for which I suffer none repents me so much as that our unhappie booke was presented without your Lordshippes allowance, for which we can plead nothinge by way of pardon: but your Person so farr removed from our requirde attendance; our play so much importun'de, and our cleere opinions, that nothinge it contain'd could worthely be held offensive; and had your good Lordshippe vouchsafte this addition of grace to your late free bounties, to have heard our reasons for our well wayd Opinions; And the wordes truly related on which both they and our enemies Complaints were grounded; I make no question but your Impartial Justice wolde have stoode much further from their clamor then from our acquittall' u. s. w. [er bittet um ein Verhör, das alle Mißverständnisse aufklären wird].

Ein weiterer, von Chapman unterzeichneter Brief an einen ungenannten Lord (denselben?) zeigt die Gefangenen in zuversichtlicher Stimmung:

'Notwithstandinge your lordshipps infinite free bountie hath pardon'd and grac't when it might justlie have punisht . . . we are with all humilitie enforc't to solicite the propagation of your most noble favours to our present freedome; And the rather since we heare from the Lord Dawbney, that his highnes hath remitted one of us wholie to your Lo: favoure; And that the other had still your Lo: passinge noble remembrance for his jointe libertie; which his highnes selfe would not be displeas'd to allow' . . . .

Ein Brief Jonsons an den Grafen Pembroke beteuert nachdrücklich seine Unschuld, beschwert sich über seine plötzliche Verhaftung ohne vorausgegangenes Verhör und ist im übrigen charakteristisch für das Selbstgefühl des Dichters:

. . . . 'And though the imprisonment itselfe can not but grieve mee . . ., yet the manner of it afflicts me more, being commytted hether, unexamijned, nay unheard (a Rite not commonlie denyed to the greatest offenders) and I made a guiltie man longe before I am one, or ever thought to bee: God, I call to testimonye what my thoughts are, and ever have bene of his Majestie: & so may I thrive when he comes to be my Judge & my Kinges as they are most sincere: And I appeale to posteritie that will hereafter read and judge my writings (though now neglected) whether it be possible I should speak of his Majestie as I have done without the affection of a most zealous and good subject. It hath ever bene my destinye to be misreported and condemn'd on the first tale; but I hope there is an eare left for mee, and by your honor I hope it, who have alwaies bene frend to Justice' . . . .

In ähnlichem Stile ist ein Brief an eine Dame gehalten, in der Jonson ebenfalls seine Unschuld betont:

. . . . 'our offence a Play, so mistaken, so misconstrued, so misapplied, as I do wonder whether their Ignorance or Impudence be most, who are our adversaries.

Auffällig ist es, daß Jonsons und Chapmans Briefe immer nur von zwei Gefangenen sprechen; nirgends findet sich eine Andeutung darüber, daß auch Marston ihr Schicksal teilte; entweder muß also letzterer nach kurzer Haft wieder befreit worden sein, oder Chapman und Jonson versuchten, ihm alle Schuld aufzubürden.

Einige Briefe Chapmans bringen interessantes Material zu den Ereignissen, die der Aufführung seiner Byron-Tragödie folgten. Der französische Gesandte hatte sich durch einige Stellen des Dramas verletzt gefühlt; drei Schauspieler wurden verhaftet; aber der Hauptsünder, Chapman, entkam. Folgender Brief an Mr. Crane, den Sekretär des Herzogs von Lennox, zeigt, daß entweder Crane, oder was wahrscheinlicher ist, sein Gebieter, Chapman zur Flucht verholfen hat, daß der Dichter sich jedoch eine Weile verborgen halten mußte.

'Sr — Not wearie of my Shelter, but uncertaine why the forme of the cloude still hovers over me, when the matter is disperst, I write to intreate your resolution; And all this tyme have not in this sort vis[i]ted you, for feare I should seeme to give spurrs to your free disposition; But now (least imagininge me hotter of my libertie than I am, you should thinke me unhowsd, and not to have presented you with my first thankfull Apparence) I thought good to send out this dove; And thoughe I am put, by the Austeritie of the offended tyme to this little pacience, yet can I not be so thanklesslye jelouse of the knowing judgment from whence your actions proceede to retaine any thought of youre favours Repentaunce; or neglect of their extension in the safe retreat: when your daungerous charge for me was so resolute and worthie' ....

In diesem Zusammenhange mag daran erinnert werden, daß das erst der Sonette, welches Chapman seiner Ilias (1609 oder später) beigab, a den Herzog von Lennox gerichtet ist. Ein anderer Brief beschwert sich a das Bitterste über die Schwierigkeiten, die man dem Drucke seines Stück in den Weg legt und betont nachdrücklich, daß die vom französischen G sandten beanstandeten Stellen nicht nur keine Beleidigung gegen d König von Frankreich enthalten, sondern diesen geradezu ehren.

Auf die Beziehungen zwischen Chapman und seinem Gönner, de frühzeitig (1612) verstorbenen Prinzen von Wales, Heinrich, werfen die ne gefundenen Schriftstücke ein interessantes Licht.

Prinz Heinrich hat ihm befohlen, die Odyssee zu vollenden und ih eine Pension versprochen, die er jedoch nicht empfangen hat: . . . 'and upp his deathbed a good pension during my life; commaunding me to go o with the Odysses; . . . yet never receyving pennye; but incurringe seave score pounds debt by my tyme spent in that service, which all know could have employde to the profit of as great a sum; The want where without youre charitable prevention must ende in my endles imprisonment

Ähnliche Äußerungen finden sich in anderen Briefen; in einer Eingab an den König heißt es [er habe gedient] 'above nine yeares the late Princ Henry in place of a sewer in ordinary . . . and now put from his plac under Prince Charles.' Ein anderer Brief, in dem er um ein Grundstüc bittet, zeigt, mit welchem Stolze er seine Homerübersetzung betrachtet un daß Prinz Heinrich ihm noch andere litterarische Arbeiten aufgetragen hat

[Ich bitte nicht um Geld] 'but onlv for some poore Coppiehold of the Princes land, of 40 l. Rent, if any such I can find. Nor needes yo$^{e}$ Lo$^{p}$ doubt giving President to any, no one being able, of this nature, to allege the like service; none but myself having done Homer; which will sufficiently distinguish it from any other: for if what Virgile divinely affirmes be true, that easier it is to gaine the Club from Hercules than a verse from Homer (intending so to gaine and manadge it that we make it our owne) I hope few els can plead to the Prince so difficult a service? which if yo$^{e}$ Lo$^{p}$ please the rather to consider; I shall be enabled to proceede in the further works commaunded by his highness, and pay to your most worthy name and memorie the tribute of my best paines u. s. w.

Interessant ist ferner ein Brief, in dem sich Chapman über die ungenügende Bezahlung eines Maskenspiels bitter beschwert — wir können daraus entnehmen, wie hoch er seine Arbeit einschätzte und wie ungünstig seine Vermögensverhältnisse sich gestaltet haben.

.... Some of my facultie, who had not the best successe were yet thought worthie a hundred marks; the least in others fiftie pounds; and what valuation soever it pleased my detractours to sett on my labours, yet I am assured in myne owne course I could have employed so much tyme and paines to the benifitt of no lesse a summe. Not to insist upon these capitulacons, my suyte is; that if you were not then satisfied with that I had done; you will yet at the last be satisfied with what I have suffered; that is: losse of reputation, want, and imprisonment: the daunger whereof still pressing me, will not give me leave to rest with such answere as 'Habet mercedem suam'; let my urgent want, I pray you, excuse this my shamefull importunitie u. s. w.

Einer der merkwürdigsten Briefe der Sammlung enthält bittere Vorwürfe gegen eine ungetreue Geliebte. Leider enthält er weder Adresse noch Unterschrift; der Herausgeber glaubte zuerst einen Brief Shakespeares an die schwarze Dame gefunden zu haben, glaubt jetzt aber, den Brief Chapman zuschreiben zu müssen, vor allem weil nach dem Inhalte nicht anzunehmen ist, daß der Verfasser eine Abschrift einem anderen mitgeteilt haben wird. Er lautet:

You demaunde what you shall doe, the woman on the banke syde can better resolve you. Live under your owne starres. Some happie influence no doubt attends you; If you prosper I will never dispaire. Onlie thus much, I think that all that love which is built on your beautie will ruine when the foundation fayles; for my selfe I speake it to the face of heaven, that I once loved you more then it. I held you worthie to be good bicause I thought you willinge; I should have esteemed my selfe happie if I might have made you so: But I finde a Page or a gentleman usher may with a good face and omnipotent golde, make an honest woman a whoore, but to make a whoore an honest woman is beyond the labours of Hercules; but let experience teach you youre error. I envie not him that shall possess you. If you have wronged me [,] let your owne inconstancye punish it selfe; for I cannot wish you worsse then to be what you are. [Hängt dies Schreiben mit dem oben erwähnten Liebesbrief an die Witwe zusammen?]

—

Die übrigen von Dobell veröffentlichten Briefe haben geringere Bedeutung. Erwähnenswert sind noch zwei Stücke, die auf das Leben des Musikers John Dowland neues Licht werfen. Wir wissen bereits, daß er gegen Ende des Jahrhunderts in Deutschland gewesen sein muß; aus den neuentdeckten Stücken geht hervor, daß er im Februar 1598/99 sich in England befindet, nachdem er aus den Diensten des Landgrafen Moritz von Hessen geschieden ist.

## Quellenstudien zu Ben Jonson.

Daß Jonson zu seiner Epicoene eine Skizze des Sophisten Libanius *Morosus . . . seipsum accusat* (gedr. 1606) verwendet hat, ist schon von Koeppel nachgewiesen worden; der Beweis wird von Edward Ch. Baldwin (*Modern Language Notes* XVI 385) noch einmal mit aller Ausführlichkeit angetreten. Interessant ist, daß auch im Volpone das geschwätzige Weib des Libanius als Lady Politick wiederkehrt; verschiedene Einzelheiten hat Jonson dabei dem griechischen Rhetor entlehnt. Ferner soll das Beispiel von Theophrasts Ἠθικοὶ χαρακτῆρες Jonson vorgeschwebt haben, wenn er dem Personenverzeichnis von *Every Man out of his Humour* und *The New Inn* kurze Charakteristiken der handelnden Figuren beigiebt.

Über Chaucers Einfluß auf Jonson vgl. noch S. 301.

## Der Theater-Streit.

In einer Besprechung von Smalls *Stage-quarrel* untersucht Philipp Aronstein die innere Bedeutung des berühmten Theater-Streites *Beiblatt zur Anglia* XII 301). Er sieht darin weniger persönliche Reibereien zwischen kampflustigen Männern der Feder, als einen Prinzipienkampf Ben Jonsons gegen seine litterarischen Widersacher. Ben Jonson vertritt eine neue Art der Kunst, das Wirklichkeitslustspiel mit ethischen Zielen unter freier Anlehnung an das Altertum. Dadurch giebt er seinen persönlichen und litterarischen Feinden Anlaß zu heftigem Widerspruch, der teilweise auf falscher Auffassung seiner Bestrebungen beruht. Er trachtet danach die Wirklichkeit satirisch darzustellen, das deutet man als persönliche Gehässigkeit gegen bestimmte Höflinge, Bürger, Schauspieler, Soldaten u. s. w.; seine Anlehnung an das Altertum wird als pedantische Stubengelehrsamkeit verspottet. Dazu kommt sein selbstbewußtes Auftreten gegenüber dem Publikum, seine geharnischten Prologe und Epiloge, seine das Urteil vorwegnehmenden Zwischenspiele und Erläuterungen, die als anmaßende Überhebung erscheinen. Auch durch seine Selbständigkeit gegenüber den Schauspielergesellschaften erregte er Widerspruch. Weder war er selbst Theaterunternehmer wie Shakespeare, noch bloßer Theaterlieferant wie Dekker, sondern Schriftsteller, der bald dieser bald jener Bühne seine Stücke zuwendete. Ferner gab er das Eigentum an seinen Stücken nicht auf, sondern ließ sie selbst kurz nach der Erstaufführung drucken, zum Teil, wie *Every Man out of his humour* unter Protest gegen die Streichungen der Bühne. Endlich mußte seine scharfe Kritik der herrschenden romantischen Kunst Feindschaft hervorrufen, mochte sie im ganzen auch sachlich sein. Aus all diesen Ursachen erklärt sich die Protestbewegung, die um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts gegen Jonson losbricht; sie ist gleichsam die Sturm- und Drangperiode der neuen Wirklichkeitskunst, die bald darauf in Jonsons Meisterwerken ihre Kraft bewähren sollte.

## Zur Bacon-Theorie.

Die sogenannte Bacon-Theorie hat im letzten Winter wieder einmal viel von sich reden gemacht. Zwar hat das Shakespeare-Jahrbuch es längst aufgegeben, von dieser Komödie des menschlichen Aberwitzes Notiz zu nehmen; da aber diesmal die Baconianer einen Anlauf machten, mit wissenschaftlichen Gründen ihre fixen Ideen zu verteidigen, müssen wir von der Regel abweichen. Eine Amerikanerin, Mrs. Gallup, hat auch die neueste Großthat vollbracht; sie hat die Geheimschrift entziffert, in der Bacon der staunenden Nachwelt seine wahre Lebensgeschichte enthüllt und so ziemlich alles Bedeutende in der Litteratur des 16./17. Jahrhunderts als sein Eigentum bezeichnet. Der wissenschaftliche Anstrich, den die Baconianer sich diesmal gaben, bestand darin, daß sie sich auf eine unzweifelhaft echte, von Bacon verfaßte Anleitung zur Geheimschrift stützen konnten. Bacon hat ein sehr sinnreiches System — ähnlich dem Morsesystem unsres Telegraphen — erfunden, das durch Kombinationen von zweierlei Schriftsatz, z. B. Fraktur und Antiqua, erlaubt jeder beliebigen Seite eines beliebigen Textes einen geheimen Sinn unterzulegen. Die Möglichkeit, daß er diese Geheimschrift auch praktisch verwendet haben könnte, ist natürlich zuzugeben. Aber schon hier ist es mit der «Wissenschaftlichkeit» der neuen Entdeckung zu Ende. Denn der doppelte Schriftsatz, den Mrs. Gallup in allerhand Werken der Zeit, natürlich zunächst in der ersten Folio Shakespeares, glaubte nachgewiesen zu haben, existiert nur in ihrer Phantasie; für jeden, der nicht durch Parteilichkeit geblendet ist, hat dies ein Aufsatz der *Times* vom 6. Januar 1902 unwiderleglich nachgewiesen; vergrößerte Reproduktionen der beiden Schriftsätze zeigen mit absoluter Sicherheit, daß nirgends ein durchgehender Unterschied wahrzunehmen ist. Zudem hatten schon manche Engländer festgestellt, daß die durch Mrs. Gallup gewonnenen Resultate, selbst wenn die Geheimschrift zu Recht bestände, geradezu lächerlich sind. Da giebt Bacon z. B. eine Probe von seiner Homerübersetzung, die eine bedenkliche Ähnlichkeit mit Popes Übertragung besitzt, da bedient er sich mancher Ausdrücke, die sich nur im modernsten Journalistenstil belegen lassen, und was des Unsinns mehr ist — von neuen Thatsachen, die zu allem, was Geschichte ist, wie die Faust aufs Auge passen, gar nicht zu reden — so etwas hat die Baconianer nie geniert. Selbstverständlich haben die Faksimilereproduktionen der *Times* auf sie nicht den geringsten Eindruck gemacht; seit es mit der Wissenschaftlichkeit nicht mehr geht, behauptet Mrs. Gallup, «Inspiration» gehöre zur Entzifferung — und die Flut von Unsinn, der die *Times* täglich ihre Spalten öffnet, hat noch nicht aufgehört. Vergebens bemüht sich Sidney Lee, diesem «Tollhausgeschwätz» — wie er ungalant aber richtig sich ausdrückt — den gesunden Menschenverstand entgegenzuhalten. Das Interessante bei der Sache ist, wie kritiklos selbst die vornehmsten englischen Zeitungen und Zeitschriften allem ihre Thüre öffnen, was sich als Sensation verwerten läßt.

## Textkritik des jakobitischen Dramas.

Texterklärungen und -besserungen zu Patient Grissil giebt Wilh. Bang im *Archiv f. n. Spr.* CVII 110. Benno Leonhardt setzt *Anglia* XXIV 311 seine Studien über den Text von Beaumont und Fletcher fort.

## X. Nachleben Shakespeares.

### Die mündliche Tradition über Shakespeare

behandelt Sidney Lee im *Nineteenth Century*, Februar 1902. Zwei Wege sind es vor allem, auf denen die mündliche Überlieferung von Shakespeares Leben sich fortpflanzte, die Tradition der Schriftsteller- und Schauspielerkreise und die Geschichten, die man sich in der Heimat von dem großen Mitbürger erzählte. Ben Jonson und sein mit ihm wohlbekannter Zeitgenosse Dr. Donne, ferner die Schauspieler Heminge und Condell sind natürlich die ersten und zuverlässigsten Quellen. Dann kommen zwei jüngere Kollegen Shakespeares, John Lowie und Joseph Taylor, die von dem Dichter allerhand Anregungen über die Darstellung Hamlets und Heinrichs VIII. empfangen haben wollen. Auch William Beeston († 1682), selbst ein tüchtiger Schauspieler und aus alter Schauspielerfamilie, wird noch direkte Nachrichten von Shakespeares Zeitgenossen besessen haben; ist doch sein Vater Christopher († 1637) mindestens einmal (1593) mit Shakespeare aufgetreten, und im Testament des Schauspielers Phillips werden beide zugleich genannt. In einem Punkte läßt sich die Tradition nur bis auf ihn zurückführen: von ihm scheint Aubrey gehört zu haben, daß Shakespeare in seiner Jugend Landschulmeister gewesen sein soll. Zu erwähnen ist noch der Schauspieler Charles Hart, Großneffe des Dichters; durch ihn soll man um die Mitte des 17. Jahrhunderts erfahren haben, daß Shakespeares Bruder Gilbert noch lebte; leider konnte man aus dem hochbetagten Greise nur noch herausbringen, daß der Dichter einst die Rolle des Adam in »Wie es Euch gefällt« gespielt habe. Schauspieler- und Lokaltradition mischen sich bei Sir William d'Avenant, der ebenso wie Shakespeare als Dramatiker und Schauspieler gefeiert wurde. In seines Vaters Wirtshause in Oxford soll der große William oft eingekehrt sein und an der Wirtin mehr als freundschaftliches Wohlgefallen gefunden haben; ergänzt wurde seine Kenntnis vom Leben des Dichters durch das, was er von Lowie und Taylor erfuhr. Was d'Avenant wußte, vererbte er auf seinen Schüler Betterton und durch diesen auf den ersten Shakespearebiographen Rowe. Betterton war ferner der Mann, durch den die Stratforder Lokaltradition zu Rowe gelangte. Dazu gehörten die Gerüchte von dem verhängnisvollen '*merry meeting*' mit Drayton und Jonson, das zuerst bei dem Vikar Ward († 1681) erwähnt wird, die Geschichten von Shakespeares Jugendleben und seinen Spottversen auf den Wucherer John Combe, die bei dem Oxforder Aubrey auftauchen, und anderes, das zuerst durch Betterton bekannt wurde, wie die Wilddiebereien in Sir Thomas Lucys Park. Mit Rowe nimmt die Tradition zuerst feste litterarische Form an; aber erst weit später wird sie ergänzt durch streng wissenschaftliche Forschung, der vielleicht auch auf diesem schon viel angebauten Felde noch weitere Ernten blühen.

### Eine Anspielung auf Shakespeare aus dem Jahre 1655

hat William Axon in den *Notes and Queries* (9. Serie VII 162) ans Licht gezogen. In Thomas Blounts '*Academy of Compliments*' (1654), einem Buche, das im 17. Jahrhundert fünf Auflagen erlebte, findet sich in einem Muster-

briefe (LXXVII) *'To a Friend upon his Marriage'* die Stelle ... *the Beast with two backs, which the knavish Shakespear speaks of....*, die auf Othello I, 1, 117 hin weist. Der Ausdruck *'knavish'* braucht dabei nicht tadelnd zu sein, sondern kann «schelmisch» heißen.

## Shakespeare in Frankreich.

Über das geringe Verständnis, das die moderne französische Kritik den Werken Shakespeares entgegenbringt, handelt ein Artikel von Eugen v. Jagow in einem Artikel «Zur Shakespeare-Forschung und -Darstellung» (*Türmer* III, 2, S. 364 und *Dresdener Nachrichten* vom 12. 9. 1901).

Ein bisher nicht veröffentlichter Aufsatz von Victor Hugo über Shakespeare ist im Septemberheft der *North American Review* abgedruckt. Er enthält einen begeisterten Willkommensgruss des Romantikers an seinen Lieblingsdichter, dem sich endlich die Thore Frankreichs öffnen.

## Shakespeare und Heinrich von Kleist.

Daß der deutsche Romantiker Kleist von Shakespeare stark beeinflußt worden ist, hat die deutsche Litteraturforschung längst erkannt; vor allem für die «Familie Schroffenstein» und «Robert Guiscard», für Kleists Streben nach erhabenen Bildern, nach Fülle des Ausdrucks, nach witzigem, mit Wortspielen und Parallelismen geziertem Dialog hat man das Vorbild Shakespeares mit Recht in Anspruch genommen. Daß der englische Dichter jedoch auch Fabel, Figuren und Wendungen von solchen Kleist'schen Stücken beeinflußt hat, bei denen das fremde Vorbild nicht so deutlich zu Tage liegt, sucht Eugen Wolff (*Frankfurter Zeitung* vom 27. u. 28 Sept. 1901) nachzuweisen. Im Amphitryon erinnern Einzelheiten und namentlich der ernste Einschlag des Stückes, der dem französischen Original gänzlich fehlt, an Shakespeares Komödie der Irrungen, ferner das gewaltige Machtweib Penthesilea an die Tamora des Titus Andronicus, das Verhältnis Hermanns des Cheruskers zu seinem Thuschen an die Scene zwischen dem Heißsporn Percy und seinem Käthchen; die echt menschliche Todesfurcht des Prinzen von Homburg an Lucio in «Maß für Maß», der ebenso wie jener an dem Leben nur um des Lebens willen hängt; auch in Kleists Lustspielen zeigen sich Nachklänge von allerhand Shakespeare'schen Dramen.

## Schlegel-Tieck.

Es war vorauszusehen, daß der Beschluß der deutschen Shakespeare-Gesellschaft vom April 1901 die entschiedenen Gegner der hergebrachten Übertragung nicht befriedigen würde. Namentlich Christian Eidam hat in verschiedenen Aufsätzen (*Beilage zur Allgemeinen Zeitung* vom 4. Juli 1901, *Deutsche Welt* vom 11. August 1901, *Fränkischer Kurier* vom 30. Sept. 1901) das Verhalten des Vorstandes einer scharfen Kritik unterzogen. Er bezweifelt einmal die Berechtigung des Vorstandes zu seinem Vorgehen, da die Entscheidung über Anträge Sache der Generalversammlung sei und bemängelt ferner die Umfrage bei Fulda, Heyse und Wilbrandt, da hierdurch eine Vorfrage noch einmal gestellt worden sei, die schon der Beschluß vom Jahre

1900 entschieden habe. An sachlichen Gründen fügt er den früher geäußerten kaum etwas Neues hinzu, höchstens daß der buchhändlerische Erfolg der Schlegel-Tieckschen Übersetzung nur ihrer großen Billigkeit und dem unberechtigten Lobe zuzuschreiben sei, das ihr von allen Seiten gespendet werde. Er fordert demnach Aufklärung der Gebildeten über die Mängel der herkömmlichen Übersetzung und Veranstaltung einer umgearbeiteten billigen Volksausgabe, für die sich nach ihm auch Heyse und Fulda ausgesprochen haben sollen. Mit welchem Rechte er die klar ablehnenden Gutachten beider Dichter zu seinen Gunsten auslegt, verstehe ich nicht. Sie erklären es für zulässig oder notwendig, daß eine Textrevision sich „allein und ausschließlich auf die diskrete Ausmerzung sinnstörender Fehler und Mißverständnisse einzelner Worte und Ausdrücke erstrecke“ — oder daß „die Ergebnisse der neueren und neuesten Textkritik . . . zu berücksichtigen wären“, daß man ferner offenbare Irrtümer in Betreff der Wortbedeutungen berichtige — also eine Korrektur, nicht eine Neubearbeitung, die auch stilistische Änderungen vornimmt, und eine solche hat Eidam verlangt. Einer allmählichen Korrektur des Schlegel-Tieckschen Textes, wie sie im Jahre 1900 beschlossen wurde, steht aber der letzte Vorstandsbeschluß nicht entgegen.

Scharf kritisiert Wilhelm Wetz (*Zukunft* vom 10. August 1901) das Vorgehen der Shakespearegesellschaft; sein Aufsatz unterscheidet sich von den Eidam'schen Artikeln im wesentlichen durch schärfere Tonart und höchst überflüssige persönliche Ausfälle gegen Max Förster, der (*Beilage zur Allgemeinen Zeitung* vom 2. Mai 1901) das Verhalten des Vorstandes verteidigt hatte und bis zum Erscheinen einer besseren Gesamtübersetzung an Schlegel-Tieck festhalten möchte.

Einen vermittelnden Standpunkt nimmt Hermann Conrad ein. (*Nationalzeitung* vom 9. November 1901). Der Vorstandsbeschluß erscheint ihm durchaus korrekt. „Es wäre schwer verständlich gewesen, wenn der Vorstand nach den Erfahrungen, die er an der ersten, von ihm ins Leben gerufenen Neubearbeitung gemacht hatte, zu einer neuen die Hand geboten hätte. Unter Mitwirkung der hervorragendsten Übersetzer und Shakespeare-Gelehrten war die erste Ausgabe 1867 veranstaltet worden; neun der von Dorothea Tieck und Baudissin übersetzten Dramen waren neu übersetzt worden. Und der Erfolg dieser Arbeit war doch schließlich nur der gewesen, daß eine Wiederholung dieser dornenvollen Leistung jetzt, nach einem Menschenalter, notwendig erschien. Mag man die wissenschaftliche Bedeutung dieser Ausgabe noch so hoch veranschlagen: die dichterische steht jedenfalls vor ihr zurück: auch diese Übersetzung ist vervollkommnungsfähig, an die Stelle einzelner von ihren Neuübersetzungen müßten unbedingt neue Übersetzungen treten. Es ist eine ernster Beachtung würdige Thatsache, daß der alte Schlegel-Tieck'sche Text bisher nicht hat verdrängt werden können, weder durch diese Ausgabe, noch eine der späteren Überarbeitungen oder Neuübersetzungen von Tschischwitz und Grosse und von Koch, noch selbst durch die Bodenstedt'sche Ausgabe, die, für sich betrachtet, eine hervorragende dichterische Leistung ist. Daß diese Unverdrängbarkeit des Schlegel-Tieck'schen Shakespeare zum Teil auf seiner Billigkeit beruht, ist zuzugeben; aber nicht allein; denn die Koch'sche Ausgabe, welche eine Anzahl von Dramen in Übersetzungen von Voß und Kaufmann bringt, ist kaum teurer, als eine

anständige Ausgabe des Schlegel-Tieck'schen Textes. Der Hauptgrund für diese Erscheinung liegt eben darin, daß dieser im deutschen Volke eingebürgert ist, wie nur ein deutsches Klassikerwerk es sein kann."

Ferner sind die Mängel von Schlegels Übersetzung nicht eben sehr erheblich; wenn hier Besserungen vorgenommen werden sollen, müssen sie sich darauf beschränken, einzelne durch ihre Sinnlosigkeit störende Worte und Wendungen durch andere zu ersetzen. Für die Leistungen Dorothea Tiecks und Baudissins glaubt Conrad, ein radikaleres Verfahren empfehlen zu müssen; hier schlägt er vor, wirklich schlechte Übersetzungen durch bessere zu ersetzen; z. B. Dorotheas schlechten Macbeth durch den von Friedrich Vischer. „Wir wollen uns [dabei] nicht beirren lassen von dem Paul Heyse'schen und Fulda'schen Bedenken, daß durch solche Einzelarbeit die Gleichmäßigkeit des Stiles zerstört werden würde. Wir haben ja thatsächlich nie eine Shakespeare-Übersetzung von gleichmäßigem Stile besessen: Baudissin hat in einem wesentlich anderen Stile als Schlegel und Dorothea Tieck ganz stillos übersetzt. Und wenn wir nun statt der drei zehn verschiedene Stile erhalten sollten, so wäre das bei weitem nicht so schlimm, als eine Anzahl der herrlichsten Kunstwerke dauernd in entstellter Gestalt zu genießen. Auch jenes andere Bedenken kann nicht ausschlaggebend sein, daß wir bei der Aufgabe einiger der eingebürgerten Übersetzungen auch ihren altertümlichen Stil, der für die Wiedergabe Shakespeare'scher Dichtungen so angemessen erscheint, aufgeben müßten. Die Sprachform, in der Schlegel, Dorothea Tieck und Baudissin übersetzten, war zur Zeit der Veröffentlichung eine moderne, und die Sprachform, die ein heutiger Übersetzer verwenden muß, wird nach hundert Jahren nicht weniger altertümlich erscheinen als die Schlegels."

Aber auch Conrad äußert sich über die Erfüllbarkeit seines Planes sehr skeptisch, da weder das vollendetste schriftstellerische Können noch das zielbewußteste buchhändlerische Wollen den Erfolg sichern kann. (Vgl. auch oben S. 212.)

Im *Archiv für neuere Sprachen* (CVI 71) veröffentlicht Hermann Conrad eine Studie über «Friedrich Vischer und Dorothea Tieck als Macbeth-Übersetzer». Er kommt zu dem Schluß, daß Vischer eine Arbeit von dichterischem Feingefühl, bewundernswerter Sprachgewalt und eindringendem Verständnis für das fremde Idiom geliefert hat, Dorothea Tieck dagegen ein durchaus minderwertiges Werk, ohne genügende Kenntnis des Englischen wie ihrer Muttersprache, ohne Präzision in der Erfassung von Begriffen, voll Ungenauigkeit in der Wiedergabe von Gedanken, so daß mancher ihrer Sätze geradezu Unsinn ist.

## XI. Shakespeare auf der Bühne.

### A. Geschichtliches.

In einem Aufsatze in *Macmillan's Magazine* (Mai 1901) '*Coriolanus on the Stage*' giebt E. Crosse eine kurze Entwicklungsgeschichte der Auffassungen im Charakter des Caius Marcius, von denen die drei wichtigsten in der Person der drei berühmten Shakespearedarsteller: Kemble, Keane, Macready jeweilen ihren Vertreter und zugleich Schöpfer gefunden haben.

Der erste der drei genannten, John Kemble, deklamierte noch eine von jenen zurechtgeschnittenen Versionen, die sich an Stelle eines unverfälschten Shakespeare auf der englischen Bühne des 18. Jahrhunderts breit gemacht hatten. *'The ingratitude of a Commonwealth'* von Nahum Tate und John Dennis' *'The Invader of his country'* waren allerdings schon in Vergessenheit geraten. Inzwischen aber hatte Thomsons «Coriolanus» (1749), eine von Shakespeare unabhängige Tragödie, ihr Erscheinen verkündigt. Sie verdient Erwähnung insofern, als sie einige neue Elemente zu der Coriolanversion lieferte, die Thomas Sheridan und John Kemble kannten. Die Stellen, die dort aus Thomsons Stück hineingeschoben waren, sollten dem Geschmack des 18. Jahrhunderts gemäß die Shakespeare'sche Derbheit abdämpfen und die durch die riesenhafte Übertürmung der beiden Hauptcharaktere hervorgerufene Unregelmäßigkeit aufheben. Wohlthuende klassische Größe, den Inbegriff alles dessen, was seinen Zeitgenossen der vollkommene Römer war, das ist, was Kemble in diesem hybriden Coriolanus vorfand, ein Charakter wie geschaffen für diesen Schauspieler, der, von mächtiger, edler Gestalt, von einem Temperament, das dem heroischen zustrebte, in der Darstellung des Stolzes, des Hochmuts, der stoischen Ruhe unübertrefflich war. Hier fehlte das Element der Leidenschaft vollständig. Kembles Stärke lag im Majestätischen und Oratorischen und da er in der Betonung dieser beiden Eigenschaften oft zu weit ging, fehlte es ihm, dem anerkannten Bühnenkönig, an Spöttern nicht. Der Ausdruck der Blasiertheit und des wegwerfenden Herabsehens, die zusammengezogenen Augenbrauen und das aufgeworfene Kinn erinnern Hazlitt an einen Mann, der gerade niesen will. — Nach der etwas eintönigen Wiedergabe Kembles versuchte Edmund Keane 1820, diesmal in der unverstümmelten Version, die Rolle des Caius Marcius zu schaffen. Das Publikum begrüßte seine natürliche Frische, konnte aber Kembles Coriolan nicht so leicht vergessen. Keane blieb der unumstrittene Darsteller Richards III., sein Coriolan aber wurde zu heftig gefunden. — Einen vollständigen Umschwung in der Coriolanauffassung wie überhaupt in der ganzen Aufführung des Stückes brachte Macready. Für diesen hochgebildeten und verständnisvollen Künstler war Caius Marcius der barsche, leidenschaftliche Soldat, der stolze, wilde Patriot der alten Tage der römischen Republik. Und in der Herbeiziehung dieser vorher unberücksichtigt gebliebenen Elemente gab er der Bühne etwas von dem zurück, was Shakespeare ihr ursprünglich geschenkt hatte. Sein erstes und ernstestes Trachten war, natürlich zu sein. Die fabelhafte Mühe in der Detailhäufung und Ausfeilung, der er sich beim Einstudieren jeder Rolle und bei der Ausstattung jedes Stückes unterzog, blieb leider beim Streben nach Natürlichkeit nicht unbemerkt. War Kemble zu statuesk und oratorisch gewesen, so haftete Macready etwas pedantisch-natürliches an. Dem grossen Künstler fehlte wie man sagte, *the art to conceal art.* (B. F.)

In einem Aufsatze über *'The Victorian Stage'* giebt die *Quarterly Review* in No. 385 vom Januar 1901 eine knappe Kritik der hervorragendsten englischen Shakespeare-Darsteller des Jahrhunderts. Im Jahre 1844 machte Phelps den Versuch, im Sadler's-Wells Theater die großen Dramen des elisabethanischen Zeitalters dem englischen

Publikum wieder nahezubringen, leider ohne dauernden Erfolg. Wenn er auch selbst als Macbeth das Größte leistete und in dieser Rolle sogar den berühmten Macready übertraf, so ließ sich doch der Verlust der vorzüglichen Hauptdarstellerin, Mrs. Warner (1847) nicht ersetzen und schädigte das Unternehmen aufs Schwerste. Nach Phelps haben zunächst Fechter und Salvini große Erfolge errungen; ersterer als träumerisch-weicher, poetisch-empfindsamer Hamlet, letzterer als Othello voll gewaltiger Leidenschaft und doch ohne irgend welche Übertreibung in Stimme und Gebärde. Das größte Lob wird der kürzlich verstorbenen Lady Martin erteilt, die als Macbeths Gemahlin selbst Sarah Siddons in den Schatten gestellt haben soll. Mit ihr können sich bei aller Kunst und Begabung selbst die glänzendsten englischen Theatererscheinungen der letzten Jahrzehnte, Ellen Terry und Henry Irving nicht messen. Recht anerkennenswert sind schließlich die Leistungen von Benson, weniger deshalb, weil er als Schauspieler seine Vorgänger überflügelte, als auf Grund seiner Thätigkeit als Regisseur; er hat wesentlich mit dazu beigetragen, daß die überladene scenische Ausstattung früherer Zeit allmählich einer geschmackvolleren Einfachheit Platz macht, bei der auch der lange zurückgedrängte Dichter wieder in den Vordergrund tritt.

Aus Anlaß der letzten Vorstellungen von Heinrich V. erinnert W. Hughes Hallett (*Fortnightly Review* März 1901) daran, wie in den fünfziger Jahren Charles Kea'n dasselbe Drama in London aufführte. Kean war der erste, der lange vor den Meiningern die «Meiningerei» zum Prinzip auf der englischen Bühne erhob. Allen Angriffen, an denen es auch damals nicht fehlte, zum Trotz legte er den größten Wert auf historische Treue der Dekorationen und Kostüme; an seinen Vorstellungen hätte jeder Antiquar seine Freude gehabt. Aber der Dichter wurde dabei nicht in den Hintergrund gedrängt: selten hat wohl ein Theaterdirektor über eine so vorzügliche und so eingehend geschulte Truppe verfügt. Für den heutigen Regisseur werden einige Einzelheiten der damaligen Vorstellung interessant sein: der Chorus erschien im Kostüm der Klio, und seine Erzählungen wurden durch lebende Bilder unterstützt, die einen außerordentlichen Erfolg gehabt haben sollen. Im dritten Akt ist namentlich bemerkenswert, wie die große Rede Heinrichs mit den Erfordernissen der Wahrscheinlichkeit in Einklang gebracht wurde. Sie wird häufig so gespielt, daß der König im Schlachtgetümmel ohne Deckung plötzlich eine unmotiviert lange Rede beginnt, die einmal das Gezwungene, Einstudierte nie verleugnet, sodann auch den König in Wirklichkeit zur Zielscheibe für einige hundert Geschosse gemacht haben würde. Kean begann diese Scene mit einem unglücklichen Angriff der Engländer, erst dann erschien der König, um seine Getreuen von neuem ins Gefecht zu führen — so gewann seine lange anfeuernde Rede innere Wahrscheinlichkeit — und während er sprach, war er durch einen Vorsprung der Mauer gedeckt. Auf diese Weise machte die große Scene einen nachhaltigen Eindruck.

Nur kurz andeutend kann ich über einige kleinere Beiträge zur Theatergeschichte Shakespeares berichten: In den *Berliner Neuesten Nachrichten* No. 441 vom 20. September 1901 berichtet Adolf von Muralt

über die erste Aufführung des Hamlet in Deutschland,[1]) den 20. September 1776, wo Schröder seine allerdings recht bösartige Bearbeitung von Shakespeares Stück mit gewaltigem Erfolg zu Hamburg in Scene gehen ließ. Wie man versucht hat, den Hamlet einem Publikum von indischen Eingeborenen mundgerecht zu machen, ist im «Tag» vom 23. November 1901 zu lesen, welche abgeschmackten Späße man in der Kirchhofsscene englischen Zuschauern auftischte in der Nummer vom 9. November desselben Blattes.

## B. Programmatisches.

In der vielerörterten Streitfrage über die Art, wie Shakespeare auf der modernen Bühne am besten zur Darstellung gelangt, nimmt nun auch die *Edinburgh Review* in einem Aufsatze Stellung, der das Problem nach großen Gesichtspunkten erörtert (CXCIV 203). Hauptsache beim Drama wird immer sein die Wirkung auf das Gefühl des Zuschauers; will ein Stück nur Gedanken auslösen, so hat es seinen Zweck verfehlt. Das griechische Drama kümmert sich wenig um die Logik, darin liegt ein gut Teil seiner Stärke. Es macht dem griechischen Dichter nichts aus, aufs äußerste unwahrscheinlich zu werden, einen Mord hinter der Scene darzustellen, so daß der Chor das Weheschrei des Opfers hört, ohne daß er einen Versuch macht, ihm zu Hilfe zu kommen. Er wirkt nicht durch die Wahrscheinlichkeit des auf der Bühne Dargestellten, sondern durch den sinnlichen Effekt, durch musikalischen Rhythmus für das Ohr, durch plastische Gruppen und Gesten für das Auge. Sowie der Naturalismus mit seinen logischen Erwägungen über Wahrscheinlich und Unwahrscheinlich auf der griechischen Bühne einzieht, sowie Euripides beginnt, die Leidenschaften gewöhnlicher Menschen in einer der Wirklichkeit näherkommenden Art darzustellen, sinkt das griechische Drama. Der lateinischen Litteratur gelingt es nicht entfernt, dasselbe zu leisten, noch weniger der französischen Tragödie, weil sie sich nicht an die Sinne wendet, sondern an den Verstand, weil sie nur danach trachtet, den logischen Inhalt einer gegebenen Situation auszuschöpfen und ihre logischen Folgerungen zu entwickeln.

Dieselbe Neigung macht sich im 16. Jahrhundert auch auf der englischen Bühne geltend: Sidneys Theorieen, Ben Jonsons und Lord Buckhursts Dramen sind Zeugen dafür. Im direkten Gegensatze dazu steht Shakespeare. Er knüpft nicht an klassische Traditionen an, sondern an die Überlieferungen der englischen Volksbühne mit ihrer gesunden, echt dramatischen Sinnlichkeit. Er will in erster Linie die berechtigte Schaulust des Volkes befriedigen. Da sein Theater keine scenische Ausstattung kennt [?], sucht er durch schnelle Aufeinanderfolge kurzer, aber effektvoller Scenen zu wirken Er weiß, daß seine Zuhörer nicht imstande sind, stundenlange tragische Erregung auszuhalten, und da er diese nicht wie die Griechen mildern kann durch plastische Schönheit und wohlüberlegte rhythmische Abwechslung, so verflicht er komische Scenen in die tragische Handlung; wo er diese nur sparsam verwendet, wie im Macbeth, sucht er wenigstens durch wirksame Bilder für das Auge, wie die Hexenscenen, die Anspannung des Geistes zu

[1]) Eine viel frühere Aufführung (1625) ist von Litzmann für Hamburg nachgewiesen (*Deutsche Rundschau* 70, 427). W. K.

mildern. Es ist daher nur richtig, wenn die moderne Bühne großen Wert auf scenische Effekte legt, sie handelt in Shakespeares Sinne und giebt damit nur das, was Shakespeare selbst gegeben haben würde, wenn die Hilfsmittel seiner Zeit es ihm ermöglicht hätten. Ferner ist nicht zu leugnen, daß eine Reihe seiner Dramen heute ohne Unterstützung der Scenerie gar nicht wirken kann. Dies gilt namentlich von den Königsdramen. Zur Zeit ihrer Entstehung hatten sie ein aktuelles Interesse, waren sie für die Mehrzahl des Volkes der einzige Weg, auf dem ihm die großen Ereignisse seiner Vergangenheit lebendig wurden; heute im Zeitalter der Geschichtsbücher und historischen Romane haben sie nicht mehr dieselbe Wichtigkeit, und das Interesse für jene langvergangenen Zeiten ist geringer. Heute können sie nur wirken, wenn sie ein lebendes Gemälde des 15. Jahrhunderts darstellen in all seiner Buntheit und mit aller Lebenswahrheit. Auch die Komödien, wie «Sommernachtstraum», «Was ihr wollt» und «Wie es Euch gefällt», machen heute nur dann Eindruck, wenn sie nicht nur Poesie geben, sondern auch ein harmonisches, schönes und erheiterndes Schauspiel.

Diese Erwägungen sind heute von größter Wichtigkeit, wo die naturalistische Richtung im Drama jede andere als rein verstandesmäßige Wirkung auszuschließen bemüht ist. Die naturalistische Darstellung ist verhängnisvoll geworden für unsre Fähigkeit zu sehen und uns zu erfreuen, und vom rein dramatischen Standpunkt aus betrachtet, hat sie Fiasko gemacht. Ibsen hat interessiert, aber nicht gewirkt. Er selbst kommt in seinen letzten Stücken von der verstandesmäßigen Einseitigkeit zurück und giebt Symbolismus statt Realismus, benutzt die Kleidung seiner Figuren zu symbolisch-scenischen Wirkungen (Wenn wir Toten erwachen), und die Darstellerinnen haben mit sicherem Instinkt auch im naturalistischen Drama nie aufgehört, durch glänzende Toiletten die öde Verstandesmäßigkeit zu durchbrechen. Man kehrt immer mehr zu der alten Wahrheit zurück, daß das Theater ein Schauspielhaus ist, und daß man die Gefühle des Zuschauers nicht martern darf, ohne ihnen einen Ausweg zu gewähren durch den Sinn für Form, Farbe und plastischen Rhythmus.

## Ist Shakespeare im modernen Sinne bühnenfähig?

Diese Frage erörtert Alexander Hevesi im *Pester Lloyd* vom 31. Dezember 1901. Selten hat sich ein Dichter so viele Umgestaltungen seiner Werke gefallen lassen müssen, wie Shakespeare. Schon der große Garrick nahm allerhand Änderungen vor, die den dramatischen Effekt auf Kosten der inneren Wahrheit erhöhten, und Sir Henry Irvings Shakespeareaufführungen sind fast zu Ausstattungsstücken geworden. In Frankreich und Italien kleideten ihn die Bearbeiter in klassizistisches Gewand und opferten der Stileinheit alle komischen Gestalten und humoristischen Scenen der Tragödien. In Deutschland schloß der Schröder'sche Hamlet damit ab, daß Hamlet, Laertes und Güldenstern sich versöhnten; und als Schröder es wagte, den Othello ohne Abänderungen in Scene gehen zu lassen, mußte eine Zuschauerin nach der anderen ohnmächtig hinausgetragen werden, so daß die Direktion dem Stück einen anderen Schluß geben mußte: Othello sieht seinen Irrtum ein, er und Desdemona bleiben am Leben.

Aber abgesehen von diesen Veränderungen, die ein verbildeter geschmack verlangte, erfordert die Bühnentechnik auch heute noch greifende Umgestaltungen. Die vielen Verwandlungen, welche auf S speares Bühne ohne Schwierigkeit vorgenommen werden konnten, sind unmöglich. Man hat darum versucht, die altenglische Bühne wied beleben, aber das Experiment kann man wohl endgiltig als mißg bezeichnen, und das andere Aushilfsmittel, die Drehbühne, ist viel zu um für den Durchschnitt der Theater in Frage zu kommen. Für die die Bühnenfähigkeit Shakespeares auch heute noch ein Problem, da Lösung harrt.

Hevesi schlägt nun vor, alles Bühnentechnische in den engli Shakespeareausgaben einfach nicht zu beachten. Wir haben es eben mit einer realistischen Bühne zu thun und brauchen uns um die Anweisu nicht zu kümmern, die Shakespeare für seine grundverschiedene symbol Bühne getroffen hat. Man muß einen neuen Schauplatz, neue Akteinte und dgl. erfinden, aber den dramatischen Text retten, während die me heutigen Regisseure den unvergänglichen Inhalt einer vergänglichen zum Opfer bringen. Wenn z. B. die ersten drei Scenen von „Was ihr w an drei verschiedenen Orten spielen (Wohnung des Herzogs, Straße, G Oliviens), so verlege sie der moderne Regisseur etwa in einen Wald Meeresufer. Heute spielt man die ersten beiden Akte von Romeo und in sieben, bei großer Fertigkeit im Zusammenziehen vielleicht in drei wandlungen; wenn man sich an Shakespeares scenische Bezeichnungen muß man die Gasse, den Garten und den Saal Capulets beibehalten, dann die Auftritte gänzlich durcheinanderwerfen. Wenn es aber ge die sieben Verwandlungen in den Rahmen eines gemeinsamen Bühnenm zusammenzufassen, wird nicht nur die logische Verbindung der Scenen nicht nur der dramatische Gang belebter und interessanter, sondern die Handlung konzentriert sich in der Zeit und der ganze Aufzug ge in der gedrängten Aufeinanderfolge an Realität. Es muß daher ein Bü milieu geschaffen werden, das alle drei Schauplätze in sich vereinigt. dies zu erreichen, läßt man das Interieur einfach fallen; denn was im H der Capulets geschieht, kann sich auch in ihrem Garten abspielen, warum soll die Abendunterhaltung kein Gartenfest sein? Dies ist do einer lauen Veroneser Nacht gerade so natürlich wie der Maskenbal Saale. Dann nehme man weiter an, daß der Garten der Capulets d einen eisernen Gitterzaun von der Gasse getrennt ist, und das gemein Milieu ist fertig. Auf der Gasse spielt dann die Rauferei der Diener das Gespräch zwischen Romeo und Mercutio, im Garten die Gesells bei der Romeo und Julie sich treffen, die Balkonscene vor einem in Garten hineinragenden Flügel des Hauses. Auf ähnliche Art ließen sic Shakespeare'schen Lustspiele in 3—4, die Tragödien in 5 moderne Au fassen, innerhalb welcher nur selten, ganz ausnahmsweise eine Verwand stattfinden müßte. Die Bühnenfähigkeit dieser Neueinrichtungen übrigens in Bälde am ungarischen Nationaltheater durch die Aufführu von Cymbeline und Antonius und Cleopatra erprobt werden.

---

# Theaterschau.

## 1. Deutschland.

In Berlin wurde am 19. November im Königl. Schauspielhaus «Richard III.» neu einstudiert gegeben. Die Titelrolle spielte Herr Pohl mit bewunderungswürdiger Mannigfaltigkeit in der Charakterisierung. In jeder neuen Scene wußte sein Richard eine neue Miene aufzusetzen, je nachdem es galt, am Hofe des sterbenden Eduard den rechtlichen Biedermann zu spielen oder mit salbungsvoller Heuchelei den Bürgern von London gegenüberzutreten oder seine eigene siegesgewisse Brutalität gedungenen Helfershelfern einzuhauchen. Was ihm jedoch fehlte, war das riesenhaft Dämonische dieser Bösewichtsnatur, das Große eines Milton'schen Teufels, der gar nicht anders kann als böse sein. Der Schlußakt, in dem der Übermensch plötzlich von dem erwachenden Gewissen in die Tiefen der gewöhnlichen Menschennatur zurückgeschleudert wird, machte daher nicht den vollen Eindruck, und die Wirkung der gewaltigen Werbungsscene an der Bahre Heinrichs VI. beruhte wesentlich auf dem vorzüglichen Spiel seiner Partnerin — Fräulein Poppe brachte vollendet zum Ausdruck, wie Prinzessin Anna trotz allen Hasses und aller Verachtung allmählich dem Basiliskenblick Richards erliegt, wie ein Vogel, der von der Schlange verzaubert, rettungslos ins Verderben stürzt. Für die mittleren Rollen bis zu den Mördern herab hatte das Schauspielhaus ebenfalls seine besten Kräfte aufgeboten: Fräulein Lindner spielte die fluchende Margaretha mit gewaltigem Pathos, Herr Christians den weichen Clarence mit großem Geschick, Matkowsky brachte die Idealfigur des Stückes, Richmond, mit all der siegesgewissen Daseinsfreude zum Ausdruck, die Shakespeare ihr gegeben hat. Auch die verschiedene Charakterisierung der Mordgesellen war sehr bemerkenswert: Molenar spielte den Tyrrel als brutalen Henkersknecht, dem es nicht darauf ankommt, wen und wie viele er aus dem Wege zu räumen hat, unter den Mördern des Clarence war namentlich Vollmer hervorragend, der dem zaghaften zweiten Mörder einige hübsche humoristische Züge verlieh. Vorzüglich hatte Herr Grube seiner Aufgabe als Regisseur gewaltet; er richtete sich im wesentlichen nach der Bühnenausgabe Oechelhäusers und ließ so das Stück mit ganz geringen Streichungen spielen. Die Scenerie gab, ohne irgendwie aufdringlich zu sein, ein farbenprächtiges Bild des damaligen London. Beachtenswert war die Art, wie man das Problem der Richard und Richmond zugleich erscheinenden Geister löste, ohne die beiden Zelte auf beide Seiten der Bühne zu versetzen: die Scene spielt im Zelte des Richard, im Hintergrunde erscheint als ruhiges Lichtbild der schlafende Richmond, während um

Richards Lager die Geister seiner Opfer erscheinen, nur leise angedeutet, bis Anna, die sich wie ein Alp auf ihn preßt. Der Eindruck, der auf diese Art er wurde, war außerordentlich tief.

«Heinrich VIII.» hat der neue Intendant des deutschen Schauspi hauses in Hamburg, Herr von Berger, neu einstudiert, und zwar nicht i der verfehlten Baudissin'schen Übersetzung, sondern in einer neuen, selbstverfal Bearbeitung, die sich indessen an verschiedene Vorgänger anlehnt. Weggela ist darin sehr wenig — nach dem Urteil der meisten Kritiker zu wenig; denn Aufführung dauerte fünf Stunden! — andrerseits sind einige Zeilen zur leichterung des Verständnisses hinzugefügt: «Scenisch hat Berger das Stück einfacht, indem er mehrere Auftritte, die im Text getrennt liegen, vereini Sinnreich ist namentlich eine Dreiteilung der Bühne, die es ermöglicht, einen V raum im Schlosse, das Zimmer des Königs und den mit Galerien versehenen S des Staatsrats, der durch einen Garten hinten geschlossen werden kann, zusamn aufzustellen. Trotzdem ist noch acht- oder neunmaliger Scenenwechsel erforderlic Ob die neue Aufführung wirklich ihren Zweck erreicht und dieses vielbefehd Stück der deutschen Bühne erobert hat, darüber gehen trotz des großen äuße Erfolges die Meinungen auseinander. Einstimmiges Lob zollte die Kritik dage der Hamburger Darstellung. Eine Glanzleistung war Herr Nhil als Kardinal Wols Er spielte den herrschsüchtigen Kirchenfürsten nicht als gewöhnlichen Intrigant sondern mehr als Übermenschen mit gewaltigem Willen zur Macht, dessen rü sichtslose Härten nur dann hervortreten, wo ein Gegner sich ihm entgegenste Gewaltigen Eindruck soll Nhil in der großen Scene erzielt haben, in der Wols Hoffnungen nach und nach zusammenstürzen. Gleichfalls eine Musterleistung Frau Ellmenreichs vornehme und liebenswerte Katharina, auch Fräulein Par als Anna Boleyn wurde gelobt; ebenso Herrn Wagners fein charakterisierter Kö Heinrich. Erwähnt sei noch, daß der Sekretär Katharinas, Griffith, die Ma Shakespeares trug. (Frankf. Ztg., Nordd. Allg. Ztg.)

## 2. England.

Die *Elizabethan Stage Society* hat sich schnell aus ihrer finanziellen drängnis erholt. Einen durchschlagenden Erfolg erzielte sie, als sie im Charterhc die alte ergreifende Moralität des 15. Jahrhunderts, *Everyman*, aufführte. Kritiker lobten einhellig die rührende Naivetät des Stückes vom Menschen «Je mann», der mitten in aller Freude vom Tode abgeholt wird und nun vergel «Freundschaft», «Verwandtschaft» und «Reichtum» bittet, ihn auf seinem schw Gange zu begleiten, bis «Gute-Werke» und «Erkenntnis» ihn auf den rechten zu «Beichte» bringen und ihn zuletzt zur ewigen Ruhe betten. Gleichen Be erzielte die ansprechende Episode von Isaaks Opferung, die man den *Chester P* entnommen hatte. Auch das zweite Unternehmen der Gesellschaft, «Heinrich war von Erfolg begleitet; da der scenische Apparat auf ein Minimum beschr war, konnte man pathetische und komische Scenen in buntem Wechsel aufeina folgen lassen und konnte so den Eindruck erreichen, den Shakespeares Zuh von dem Stücke erhielten, besonders da auch die Darstellung Ben Greets und se Gesellschaft durchaus auf der Höhe stand. — Außerdem gab die *Stage So* noch Murrays «Andromache» und Hauptmanns «Einsame Menschen».

Unter den übrigen Aufführungen der Londoner Bühne ist der Corio Sir Henry Irvings bemerkenswert. Sein Coriolan war durchaus erhaben, vorn

in jeder Bewegung, vielleicht zu ruhig in Momenten großer Leidenschaft; auch einige unschöne Gesten wurden von der Londoner Kritik getadelt. Ellen Terrys Volumnia fiel ganz aus der durch Sarah Siddons geschaffenen Tradition, sie war keine ehrwürdige Matrone, sondern lebhaft und frisch, vor allem Weib, nicht in erster Linie Mutter. J. H. Barnes gab einen vorzüglichen Menenius, human, genial, geschwätzig und in der Bittscene im Volskerlager von echtem Pathos.

In Stratford gab beim Shakespearefeste von 1901 die Benson'sche Truppe zwölf Shakespearestücke mit bedeutendem Erfolge; namentlich wirkten die Historien «König Johann», «Richard II.», «2. Heinrich IV.», «Heinrich V.» und «Richard III.».

## Miscellen.

W. S. Kennedy, supported by H. J. Rolfe and J. T. Trowbridge, in *Poet-Lore*, April 1901, p. 313, proposes an *American Shakespeare Memorial Building* in Cambridge or Boston, Mass., which shall be 'an architectural gem', and contain a theatre, museum, art gallery and library of Elizabethan literature.

---

In Kronberg bei Helsingör will man beim 200jährigen Hamletjubiläum eine Statue Shakespeares errichten. Aus dänischen Gelehrtenkreisen hat sich ein Komitee gebildet, das die Mittel bereits gesammelt und dem Bildhauer Professor Lorenz die Ausführung übertragen hat.

---

In England und Amerika hat sich nach der *Nationalzeitung* eine Gesellschaft gebildet, die den Namen «The Shakespeare Day League» führt und eine Bewegung ins Leben rufen will, deren Ziel es ist, den 23. April, den Geburtstag des Dichters, zu einem allgemeinen Festtag zu machen. Natürlich würden England und die Vereinigten Staaten den Anstoß geben. Aber die Liga beabsichtigt, durch Vermittelung der litterarischen und dramatischen Vereinigungen in Frankreich, Deutschland, Italien und den anderen europäischen Staaten alle civilisierten Nationen in diesem neuen Kult zu vereinigen. Nach ihrem Programm sollte der 23. April in allen Kulturcentren durch Veranstaltungen verschiedener Art, von Theatervorstellungen bis zu historischen Aufzügen gefeiert werden.

---

In England haben John Coleman und Frank Benson, die beiden berühmten Shakespearedarsteller, den Vorschlag gemacht, ein englisches Nationaltheater in London zu gründen, um wenigstens eine Stätte zu haben, wo die großen klassischen Dramen gespielt werden können, ohne daß die Rücksicht auf den finanziellen Erfolg im Vordergrund stände. Die Kosten veranschlagt Coleman auf 200 000 Pfund; zunächst soll versucht werden, den Londoner Grafschaftsrat zur Hergabe dieser Summe zu veranlassen.

Großlichterfelde. Wilhelm Dibelius.

### „Der bestrafte Brudermord oder Prinz Hamlet aus Dänemark" auf dem Berliner Theater.

In London hat man vor zwei Jahren die erste Fassung (Quarto A, 1603) des Hamlet aufgeführt, um die Form zu zeigen, in der Shakespeares Publikum das Stück zuerst vorgesetzt bekam. Etwas ähnliches schwebte wohl der Direktion des „Berliner Theaters" vor, als sie sich entschloß, die älteste Verdeutschung des Hamlet, den „Bestraften Brudermord", am 12. April 1902 wieder auf die Bühne zu bringen. Ein schwieriges literarhistorisches Experiment! Schon die steife Sprache der Allongeperückenzeit, die uns nur aus vergilbten hochweisen Ratsverordnungen geläufig ist, wirkt heute erheiternd statt erhebend. Und das Drama selbst, einst Shakespeares Hamlet, ist nur noch eine wässerige Haupt- und Staatsaktion voll platt-prosaischer Reden. Die Darstellung war streng im Stil der Zeit — etwa 1680 — gehalten: alle Kostüme waren zeitgenössisch, die Verwandlungen gingen bei offener Scene vor sich. In steifer Reihe stellten sich die Figuren auf, und ebenso schön regelmäßig sanken am Schluß die Leichen um. Der Akteur deklamierte stets ins Publikum hinein und verneigte sich ehrfurchtsvoll gegen die Hofloge, wenn von Fürstentugend die Rede war. Das Stück, das den furchtbaren Schmiereneffekt des sich gegenseitig totschießenden Banditenpaars enthält, mußte als Parodie wirken, besonders da die meisten Darsteller das ungewollt Komische mehr hervorkehrten, als im Sinne einer streng historischen Aufführung nötig gewesen wäre. So war der Hamlet des Herrn Walden ein genialer Schmieren-Hamlet, der König des Herrn Connard ein famoser burlesker Operettenkönig. Nur die Ophelia, von Fräulein Pahlen gegeben, wirkte auch so noch ergreifend.

Wenn auch gegen den Schluß das Parodistische sehr überwog, so war doch auch der Historiker auf seine Rechnung gekommen, der den Eindruck einer echten Komödiantenvorstellung aus dem 17. Jahrhundert gewonnen hatte: es war nicht nur amüsant, sondern auch in hohem Grade interessant. W. K.

---

## Statistischer Überblick

über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke auf den deutschen und einigen ausländischen Theatern im Jahre 1901.

*Aachen* (Stadttheater, Dir. P. Schrötter). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m.

*Allenstein* (Bellevuetheater, Dir. Walter Steinert). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Othello, 1 m.

*Altenburg* (Herzogl. Hoftheater, Dir. Intendanzrat Peter Liebig) Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Albert), 4 m. (1 m. in Meerane). — König Richard III. (Schlegel), 2 m.

*Altona* (Stadttheater, Dir. Bittong und Bachur). König Richard III., 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 2 m. — Was ihr wollt, 8 m. — Viel Lärm um Nichts (Schlegel-Tieck), 2 m. — König Lear, 1 m.

*Alzey* (Stadttheater, Dir. Carl Schröder). Hamlet (Schlegel), 1 m.

*Annaberg i. S.* (Stadttheater, Dir. Georg Kurtscholz). Hamlet (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. (Frl. Serda a. G.). — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. (M. Geidner a. G.).

*Aschaffenburg* (Stadttheater, Dir. A. Bömly). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m.

*Augsburg* (Stadttheater, Dir. C. Schröder).

Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. (Frl. Homeck, Herr Wiecke a. G.) — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m.

*Baden i. d. Schweiz* (Stadttheater, Dir. E. v. Klinkowström). Ein Sommernachtstraum, 1 m.

*Bamberg* (Stadttheater, Dir. Hans Reck). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.

*Barmen* (Stadttheater, Dir. Hans Gregor). Hamlet, 2 m. (1 m. Frl. Sandrock als Hamlet). — (Dir. Ad. Steinert). Ein Sommernachtstraum, 3 m. — Romeo und Julia, 3 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Was ihr wollt, 1 m.

*Basel* (Stadttheater, Intendanz). Was ihr wollt (Schlegel), 2 m. — König Lear (Schlegel-Tieck), 1 m.

*Berlin* (Königl. Schauspielhaus). König Lear (Schlegel-Tieck), 4 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 5 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 7 m. — Julius Cäsar (Schlegel), 2 m. — Ein Wintermärchen (Schlegel-Tieck-Dingelstedt), 4 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Kohlrausch), 3 m. (1 m. Carl Grube a. G.) — Othello (Schlegel-Tieck-Baudissin), 1 m. — Macbeth (Schlegel-Tieck), 21 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 3 m. — Was ihr wollt, 2 m. (1 m. Fr. Schlenther-Conrad a. G.) — Viel Lärm um Nichts (Schlegel-Tieck), 3 m. — König Richard II. (Schlegel-Oechelhäuser), 1 m. — König Richard III. (Oechelhäuser), 12 m. — Die Komödie der Irrungen (Holtei), 1 m.

*Berlin* (Neues Königl. Operntheater). Was ihr wollt (Schlegel-Oechelhäuser), 2 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 5 m. — Macbeth (Schlegel-Tieck), 2 m. — Ein Wintermärchen (Schlegel-Tieck), 1 m. — Othello (Baudissin), 1 m.

*Berlin* (Berliner Theater, Dir. Dr. Paul Lindau). Die lustigen Weiber von Windsor (Alfred Halm), 5 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 10 m.

*Berlin* (Schillertheater, Dir. R. Löwenfeld). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 15 m. (Bonn a. G.) — Die Komödie der Irrungen (Schlegel-Tieck), 12 m.

*Berlin* (Luisentheater, Dir. Rich. Anger). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Hamlet (Schlegel), 7 m. — (Dir. Aug. Reiff). Othello (Schlegel-Tieck-Baudissin), 5 m.

*Bielefeld* (Sommertheater, Dir. Hans Knapp). Der Widerspenstigen Zähmung (Fr. Wittmann), 1 m. (Frl. Rupricht a. G.) — Hamlet, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (Carl Schönfeld a. G.) — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 4 m.

*Bonn* (Stadttheater, Dir. Jul. Hofmann). König Heinrich IV., I. Th. (Dingelstedt), 1 m. (C. Häuser a. G.)

*Braunschweig* (Herzogliches Hoftheater). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Julius Cäsar, 1 m. (H. Lützenkirchen a. G.) — König Lear (Oechelhäuser), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. (1 m. P. Wiecke a. G.) — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Kohlrausch), 3 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 2 m. — Die Komödie der Irrungen, 1 m. — Othello, 1 m. (Hr. Kunath a. G.)

*Bremen* (Stadttheater, Dir. Fr. Erdmann Jesnitzer). König Richard III. (Dingelstedt), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. (Fr. Th. Geßner a. G.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck), 1 m. — König Lear (Schlegel-Tieck), 1 m. (Dr. Wüllner a. G.) — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 2 m.

*Bremerhaven* (Stadttheater, Dir. G. Michels). Othello, 1 m.

*Breslau* (Stadttheater, Dir. Dr. Th. Löwe). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — König Lear (Schlegel-Tieck), 1 m. (Dr. Wüllner a. G.) — Maaß für Maaß (Koch-Voß-Vincke), 2 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. — (Thaliatheater). Maaß für Maaß, 2 m.

*Brieg* (Stadttheater, Dir. Juliette Ewers). Der Widerspenstigen Zähmung (Baudissin-Deinhardstein), 2 m.

*Bromberg* (Stadttheater, Dir. Leo Stein). Macbeth (Schiller), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. (Frl. Reisenhofer, Hr. Wahlberg a. G.) — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — König Richard II., 1 m. — König Heinrich IV., I. Th., 1 m. — König Heinrich IV., II. Th., 1 m. — König Heinrich V., 1 m.

*Brünn* (Stadttheater, Dir. C. A. Lechner). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m.

*Chemnitz* (Stadttheater, Dir. Rich. Jesse). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel),

4 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 3 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 2 m.
*Cöthen i. Anh.* (Tivolitheater, Dir. Reinh. Göschke). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
*Danzig* (Stadttheater, Dir. E. Sowade). Hamlet (Schlegel), 1 m. — Othello, 1 m. — König Lear, 1 m. (Dr. Max Pohl a. G.) — Was ihr wollt, 1 m. (M. Kirschner a. G.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.
*Darmstadt* (Großherzogl. Hoftheater). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Julius Cäsar, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m.
*Davos i. Schweiz* (Konversationshaus-Theater, Dir. C. Weilenbeck). Othello, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
*Dessau* (Herzogl. Hoftheater). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. (Matkowsky a. G.) — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 4 m.
*Detmold* (Fürstliches Hoftheater. Dir. A. Berthold). Othello, 1 m. — Ein Wintermärchen (Schlegel-Tieck), 1 m.
*Dortmund* (Stadttheater, Dir. Fritz Pook). Romeo und Julia, 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. (1 m. in Bochum).
*Dresden-Neustadt* (Königl. Schauspielhaus). Julius Cäsar (Schlegel), 2 m. — Antonius und Cleopatra (Schlegel-Tieck), 3 m. — Coriolanus (Herwegh-Tieck), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. (Frl. v. d. Osten a. G.) — König Johann (Schlegel), 2 m. — König Richard II. (Schlegel), 2 m.
*Düren* (Stadttheater, Dir. Gebr. Genesius). Othello, 1 m.
*Düsseldorf* (Stadttheater, Dir. H. Gottinger). Die bezähmte Widerspenstige, 2 m. (1 m. Fr. Reisenhofer a. G.) — König Lear, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m. (1 m. in Duisburg) (Fr. Rosa Poppe a. G.) — Ein Sommernachtstraum, 3 m. — Julius Cäsar, 2 m.
*Eisenach* (Stadttheater, Dir. Rud. Possin). Der Kaufmann von Venedig, 2 m.
*Elberfeld* (Stadttheater, Dir. Hans Gregor). Hamlet, 2 m. (1 m. Frl. Sandrock als Hamlet).
*Elbing* (Stadttheater, Dir. Walter Steinert). Ein Sommernachtstraum, 2 m. — Othello, 1 m.
*Ems* (Kurtheater, Dir. D. Karl). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.
*Erfurt* (Stadttheater, Dir. Carl Becker). König Richard III. (Schlegel), 1 m. — Othello, 1 m.
*Essen a. Ruhr* (Stadttheater, Dir. Hans Gelling). Othello, 1 m. (Matkowsky a. G.) — Macbeth, 1 m. (Frl. Ulrich a. G.) — Romeo und Julia, 1 m.
*Flensburg* (Stadttheater, Dir. Emil Fritzsche). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.
*Frankfurt a. Main* (Schauspielhaus, Intend. Emil Claar). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Julius Cäsar (Schlegel), 2 m. — Romeo und Julia, 1 m. (Frl. Marie Laue a. G.) — Was ihr wollt, 4 m. — Die Zähmung der Widerspenstigen (Deinhardstein), 1 m.
*Frankfurt a. Oder* (Stadttheater, Dir. Oskar Lange). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — Viel Lärm um Nichts, 2 m. — Romeo und Julia, 1 m. — Ein Wintermärchen, 1 m.
*Freiberg i. S.* (Stadttheater, Dir. Dr. M. Neumann). Romeo und Julia, 2 m.
*Freiburg i. B.* (Stadttheater, Theaterkommission). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 2 m. (1 m. Herr Lützenkirchen a. G.) — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m.
*Gera* (Fürstl. Theater, Dir. Gg. Kurtscholz). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 3 m. — Was ihr wollt (Schlegel), 2 m.
*Giessen* (Stadttheater, Dir. Kruse und Helm). Der Kaufmann von Venedig, 2 m. (1 m. Carl Schönfeld a. G.) — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.
*Gleiwitz* (Viktoriatheater) und *Königshütte* (Dir. Jacques Fritsch). Der Kaufmann von Venedig, 2 m.
*Glogau und Hirschberg* (Stadttheater, Dir. Ludw. Hansing). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Othello, 2 m. — Romeo und Julia, 1 m. (Herr Christians a. G.)
*Görlitz* (Stadttheater, Dir. Anton Hartmann). Julius Cäsar (Schlegel), 2 m. — König Richard III. (Schlegel), 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 2 m. — Othello (Schlegel), 2 m. (1 m. Herr und Frl. Reicher a. G.) — Timon von Athen (Bulthaupt) 1 m.

*Goslar* (Stadttheater, Dir. H. Norbert). Othello, 1 m.
*Göttingen* (Stadttheater, Dir. Norbert Berstl). Was ihr wollt (Oechelhäuser), 4 m. — Othello (Schlegel), 1 m. (Matkowsky a. G.) — Macbeth (Dingelstedt), 1 m. (Frl. Ulrich, Herr Jacobi a. G.) — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 3 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 4 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 2 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.
*Graudenz* (Stadttheater, Dir. Arthur Illing). Romeo und Julia, 1 m.
*Graz i. Steiermark* (Stadttheater, Dir. Otto Purschian). König Richard III., 2 m. (Lewinsky a. G.) — Othello, 2 m. (1 m. Novelli a. G.) — Ein Wintermärchen (Schlegel-Tieck-Dingelstedt), 6 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Baudissin), 4 m. — König Lear, 1 m. (Sonnenthal a. G.) — (Theater am Franzensplatz). Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. (1 m. Willy de Grach, 1 m. C. Althauser a. G.) — Hamlet (Schlegel), 3 m.
*Güstrow* (Stadttheater, Dir. Hans Knapp). Der Kaufmann von Venedig, 2 m.
*Halle a. S.* (Stadttheater, Dir. M. Richards). Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m. (1 m. Max Grube a. G.) — Othello, 3 m. — Viel Lärm um Nichts, 3 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 3 m. — Was ihr wollt, 2 m. — Macbeth, 2 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.
*Hamburg* (Stadttheater, Dir. Bittong u. Bachur). Julius Cäsar, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Was ihr wollt (Schlegel), 2 m. — Viel Lärm um Nichts (Schlegel-Tieck), 1 m. — König Lear, 2 m.
*Hamburg* (Deutsches Schauspielhaus, Dir. Frh. v. Berger). König Heinrich VIII. (Berger), 9 m.
*Hamburg* (Centralhallentheater, Dir. Ernst Drucker). Romeo und Julia, 2 m. — Othello, 1 m.
*Hannover* (Königliches Theater). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. (Frl. Warna-Newyork a. G). — Was ihr wollt (Schlegel), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 3 m. — König Heinrich IV., I. Th. (Dingelstedt), 1 m. — König Heinrich IV., II. Th. (Dingelstedt), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m.
*Hanau* (Stadttheater, Dir. Jaritz und Oppmar). Hamlet, 1 m.
*Harburg* (Stadttheater, Dir. Oswald Tandar). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m.
*Heilbronn* (Aktientheater, Dir. Steng u. Krauß). Othello, 2 m.
*Helmstedt*, Bad (Sommertheater, Dir. Arthur Illing). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Othello, 1 m.
*Hildesheim* (Sommertheater, Dir. Norbert Berstl). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m.
*Ingolstadt* (Stadttheater, Dir. R. Griese). Romeo und Julia, 3 m. (1 m. in Neuburg a. D.)
*Innsbruck* (Stadttheater, Dir. Jul. Laska). König Lear, 1 m.
*Kaiserslautern* (Stadttheater, Dir. Herm. Heine). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein-Wittmann), 1 m.
*Karlsruhe und Baden-Baden* (Großherzogl. Hoftheater). Was ihr wollt (Schlegel), 7 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 5 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 7 m. — Othello (Baudissin), 4 m. (1 m. Frl. E. Thouret a. G.)
*Kassel* (Königl Theater). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 3 m. (1 m. Frdr. Täger a. G.) — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. (1 m. Hr. Jädicke a. G.) — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 4 m.
*Kiel* (Stadttheater, Dir. E. O. Beling). König Lear (Oechelhäuser), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — (Dir. Carl Häusler). Romeo und Julia, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Hamlet, 2 m. (1 m. Carl Wagner a. G.)
*Kiel* (Schillertheater, Dir. Fr. Wriedt). Othello (Voß-Deinhardstein), 3 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. (Matkowsky a. G.)
*Klagenfurt* (Stadttheater, Dir. Marie Leopold). Othello, 1 m.
*Koblenz* (Stadttheater, Dir. Aug. Graßl). Othello (Voß), 1 m. (O. Bohnée a. G.) — Romeo und Julia, 1 m.
*Koburg-Gotha* (Herzogl. Hoftheater). Die Widerspenstige (Deinhardstein), 4 m. — Othello, 1 m.

*Köln* (Stadttheater, Dir. Jul. Hofmann). König Heinrich IV., I. Th. (Dingelstedt), 1 m. (C. Häuser a. G.) — König Richard III. (Dingelstedt), 1 m. (O. Borcherdt a. G.) — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

*Königsberg i. Pr.* (St[illegible] [illegible]er, Dir. A. Varena). König [illegible] (Schlegel-Tieck), 2 m. (W. Schneider a. G.) — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. (Christians a. G.)

*Konstanz* (Stadttheater, Dir. R. Schaper). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — (Dir. E. von Klinkowström). Othello (Voß), 1 m.

*Krefeld* (Stadttheater. Dir. Anton Otto). König Richard III. (Schlegel-Tieck), 6 m.

*Kreuznach* (Kurtheater, Dir. Aug. Graßl). Romeo und Julia, 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. (Matkowsky a. G.)

*Lahr* (Stadttheater, Dir. W. Möller). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m.

*Landshut i. B.* (Stadttheater, Dir. A. Bömly). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

*Leipzig* (Neues Stadttheater, Dir. Geh. Hofrat Max Staegemann). Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Tieck), 5 m. (2 m. Frl. Flössel a. G.) — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. — König Lear (Schlegel-Tieck), 1 m. (G. Brunow a. G.) — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Othello (Tieck), 1 m. — König Richard III. (Schlegel-Dingelstedt), 2 m. — (Altes Stadttheater). Othello (Schlegel-Tieck), 5 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — König Richard III. (Schlegel-Dingelstedt), 1 m. — (Carolatheater). Hamlet (Schlegel), 1 m. (Frl. Sandrock als Hamlet.)

*Leipzig* (Stadt Nürnberg, Dir. Julius Fiala). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.

*Libau i. Russland* (Stadttheater, Dir. Jos. Corneck). Ein Sommernachtstraum, 1 m.

*Liegnitz* (Stadttheater, Dir. F. W. Herrmann). Julius Cäsar (Schlegel), 3 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 3 m. — König Lear (Voß), 2 m.

*Liegnitz* (Wilhelmtheater, Dir. Ernst Reissig). Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — Viel Lärm um Nichts, 1 m.

*Linz* (Landestheater, Dir. Alfred Romeo und Julia, 2 m.

*Lissa und Schneidemühl* (Thea H. Gerlach). Der Kaufma Venedig, 1 m. — Hamlet, Romeo und Julia, 3 m.

*Lodz i. Russland* (Deutsches Dir. Albert Rosenthal). Othel — Romeo und Julia, 2 m.

*Lübeck* (Stadttheater, Dir. Fr scheid). Romeo und Julia (S 1 m. (M. Sladek a. G.) — (Schlegel), 2 m.

*Lübeck* (Wilhelmtheater, Dir. husen). Die bezähmte Widers 1 m. (Matkowsky a. G.)

*Lüneburg* (Stadttheater, Dir. R. Gr Ein Sommernachtstraum (S 2 m. — Der Kaufmann von 1 m.

*Luzern* (Stadttheater, Dir. G. Hamlet, 5 m. (2 m. Herz-K 3 m. M. Fumagalli a. G.) — 3 m. (M. Fumagalli a. G.)

*Magdeburg* (Stadttheater, Di Cabisius). Othello, 1 m.

*Magdeburg* (Viktoriatheater, Di Hänseler). Die Komödie der I 2 m. — Die bezähmte Widers 1 m. (Ferd. Rinald a. G.)

*Mainz* (Stadttheater, Dir. Emi bach). Viel Lärm um Nichts 3 m.

*Mannheim* (Großherzogl. Hof- tionaltheater). König Heinri I. Th. (Dingelstedt), 1 m. ( meister a. G.) — Macbeth (Ding 1 m.

*Mannheim* (Apollotheater, Dir Türk). Othello, 3 m.

*Marburg* (Museumssaal, Dir. O Die Komödie der Irrungen (S Tieck), 1 m.

*Marienbad i. B.* (Stadttheater, Laska). Der Kaufmann von Vene

*Meiningen* (Herzogl. Hoftheate Wintermärchen (Schlegel), 2 Romeo und Julia (Schlegel), Was ihr wollt (Schlegel), 1 Othello (West-Schlegel), 2 m. galli a. G.) — Hamlet (Schlege (w. v.) — Der Kaufmann von 2 m.

*Memel* (Stadttheater, Dir. Emil mann). Der Widerspenstige mung, 1 m.

*Meran* (Stadttheater, Dir. C. dorff). Der Widerspenstigen Z (Deinhardstein), 1 m. — Othel

*Metz* (Stadttheater, Dir. D. I

Julius Cäsar (Schlegel), 2 m. — König Lear (Dingelstedt), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. (Frl. Reisenhofer a. G.)

*Mülheim a. Ruhr* (Centralhallentheater, Dir. Alb. Mentzen). Othello (Schlegel-Tieck), 3 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 3 m.

*München* (Königl. Hof- und Nationaltheater). Romeo und Julia (Schlegel), [illegible] m. — Hamlet (Schlegel), 4 m. — [illegible] Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Tieck), 2 m. — Macbeth (Leo), 3 m. (Frl. A. Rohde a. G.) — (Königl. Residenztheater). Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Viel Lärm um Nichts (Tieck), 6 m.

*München* (Prinzregententheater). Macbeth (Leo), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.

*München* (Münchener Schauspielhaus, Dir. Stolberg u. Schmederer). Othello (Schlegel-Tieck), 6 m. (3 m. Matkowsky a. G.) — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 3 m. (Matkowsky a. G.) — (Gärtnerplatztheater). Der Kaufmann von Venedig (L. Seumer), 1 m. (Novelli a. G.) — Othello, 1 m. (Novelli a. G.)

*Münster* (Lortzingtheater, Dir. Hans Gelling). Othello, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

*Neisse und Schweidnitz* (Stadttheater, Dir. Reinh. Goeschke). Hamlet, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

*Neustrelitz* (Großherzogl. Hoftheater). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.

*Nordhausen* (Stadttheater, Dir. Ludwig Hoffmann). Othello, 1 m.

*Nürnberg* (Stadttheater, Dir. Hans Reck). Hamlet, 3 m. (1 m. Frl. Sandrock als Hamlet, 1 m. Hr. C. Falkner a. G.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 3 m. (1 m. in Fürth.)

*Nürnberg* (Apollotheater, Dir. Gottscheid und Stein). Romeo und Julia, 1 m. (R. Christians a. G.)

*Oldenburg* (Großherzogl. Theater). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 3 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. (Frl. Poppe a. G.) — Was ihr wollt (Schlegel), 2 m.

*Olmütz* (Königl. Städt. Theater, Dir. St. Lesser). Romeo und Julia, 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 2 m.

*Osnabrück* (Stadttheater, Dir. A. Berthold). Hamlet, 2 m.

*Pforzheim* (Saisontheater, Dir. O. Reuss). Hamlet (Schlegel), 1 m. (Hr. Hertz [illegible] G.) — Othello, 1 m.

*Plau*[illegible] *V* (Stadttheater, Dir. S. C. Staack, [illegible]llo (Schlegel-Tieck), 3 m. (1 m. in [illegible]iz.)

*Posen* (Stadttheater, Dir. Hans Wahlberg). Othello, 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. (Frl. Reisenhofer a. G.) — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

*Potsdam* (Königl. Schauspielhaus, Dir. Otto Wenghöfer). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

*Prag* (Neues Deutsches Theater, Dir. Angelo Neumann). König Lear, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m. (Frl. M. Janke a. G.) — Ein Sommernachtstraum, 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. (Hr. P. Hubl a. G.) — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (M. Grube a. G.) — Othello, 1 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. (1 m. Kainz a. G.) — (Königl. Deutsches Landestheater). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. (Hr. F. Steil a. G.)

*Putbus* (Fürstl. Schauspielhaus, Dir. Adalbert Steffter). Der Widerspenstigen Zähmung (Wittmann), 1 m.

*Pyrmont* (Fürstl. Theater, Dir. Carl Schubert). Der Widerspenstigen Zähmung (Baudissin-Deinhardstein), 1 m. (Matkowsky a. G.)

*Regensburg* (Stadttheater, Dir. A. Berti Eilers). Romeo und Julia, 1 m.

*Reichenberg* (Stadttheater, Dir. Em. Westen). Hamlet, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m.

*Reval i. Russland* (Stadttheater, Dir. Carl Bretschneider). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Hamlet, 1 m. — Othello, 1 m.

*Riga* (Stadttheater, Dir. Rich. Balder). Der Widerspenstigen Zähmung (Schlegel-Tieck), 2 m. — Julius Cäsar (Schlegel), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 3 m.

*Rostock i. M.* (Stadttheater, Dir. Rich. Hagen). König Richard III. (Dingelstedt), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 2 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m.

*Saarbrücken* (Thaliatheater, Dir. A. Bömly). Der Kaufmann von Venedig

(Schlegel), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.
*Schaffhausen* (Stadttheater, Dir. Robert und Innfelder). Othello, 1 m.
*Schleswig* (Stadttheater, Dir. F. L. Weiß). Romeo und Julia, 1 m.
*Schwerin i. M.* (Großherzogl. Hoftheater). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 5 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. (Hr. Geisenhofer a. G.) — König Lear (Schlegel), 1 m.
*Sigmaringen* (Fürstl. Theater) *und Memmingen* (Stadttheater, Dir. Jul. Heydecker). Othello, 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Schlegel-Tieck), 1 m.
*Sonneberg i. Th.* (Saisontheater, Dir. Alb. Eng). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.
*Speyer* (Stadttheater, Dir. C. Kathe). Othello, 1 m.
*Stargard i. P.* (Stadttheater, Dir. A. Thiede). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
*Stettin* (Stadttheater, Dir. F. Gluth). Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. (1 m. Matkowsky a. G.) — Hamlet, 2 m. (1 m. w. v.) — Ein Sommernachtstraum, 5 m.
*Stettin* (Bellevuetheater, Dir. Leon Resemann). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 3 m. (1 m. Fr. Reisenhofer a. G.)
*St. Gallen* (Stadttheater, Dir. Kruse und Helm). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 2 m. — Othello, 3 m. (1 m. Mario Fumagalli a. G.) — Hamlet, 1 m. (w. v.)
*Stockholm* (Kgl. Theater). Ein Sommernachtstraum, 3 m. (Schwedisch).
*Stralsund* (Schauspielhaus, Dir. Ludwig Treutler). Romeo und Julia, 1 m.
*Strassburg i. Els.* (Stadttheater, Dir. Jos. Engel). Macbeth (Dingelstedt), 1 m. (Frl. Ulrich a. G.) — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (Dr. M. Pohl und Frl. C. Claire a. G.) — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. (Frl. C. Claire a. G.) — Othello, 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 1 m.
*Stuttgart* (Königl. Hoftheater). Der Kaufmann von Venedig, 3 m. (1 m. Frl. Grohé a. G.) — Macbeth (Schiller), 2 m. — Romeo und Julia (Oechelhäuser), 3 m.
*Trier* (Stadttheater, Dir. Ferd. Steinle). Der Widerspenstigen Zähmun[g] — Othello, 2 m.
*Troppau* (Stadttheater, Dir. Carl [...]) Othello, 1 m. — Der Kaufm[ann von] Venedig, 1 m.
*Ulm a. D.* (Stadttheater, Dir. [...] Robert). Othello (Schlegel), [...] Der Kaufmann von Venedig[...] (Carl Schönfeld a. G.)
*Weimar* (Großherzogl. Hoftheat[er] [...]lius Cäsar (Schlegel), 1 m. — [...] (Schiller-Voß), 2 m. — Was i[hr wollt] (Schlegel), 2 m.
*Wien* (K. K. Hofburgtheater). [...] Heinrich IV., I. Th. (Ding[elstedt]) 3 m. — König Heinrich IV., [...] (Dingelstedt), 3 m. — Hamlet (S[...] 2 m. — Die Widerspenstige [...] hardstein), 1 m. — Viel Lä[rm um] Nichts (Wilbrandt), 4 m. — [...] Richard II. (Dingelstedt), 3 [...] König Lear (Schlegel-Voß), 4 [...] Romeo und Julia (Schlegel), 1 [...]
*Wien* (Raimundtheater, Dir. Ernst [...] Der Kaufmann von Venec[ig] [...] Sunner), 2 m. (Novelli a. [G.]) Othello, 1 m. (w. v.) — Der [Wider]spenstigen Zähmung, 1 m. (w[. v.]) Hamlet, 1 m. (w. v.)
*Wien* (Kaiserjubiläumstheater, [...] v. Müller-Guttenbrunn). Der Ka[ufmann] von Venedig, 4 m. — Hamle[t] [...]
*Wiener-Neustadt* (Stadttheate[r] [...] Heinr. Wiedemann). Othello, [...]
*Wiesbaden* (Königliche Scha[uspiele]) Romeo und Julia (Schlegel), 1 [...] Der Kaufmann von Venedig (S[...] 2 m. — Macbeth, 2 m. - [...] Sommernachtstraum, 2 m. - [...] Komödie der Irrungen (Holtei [...]
*Wiesbaden* (Residenztheater, [...] Hermann Rauch). Hamlet (S[...] 3 m. (Frl. Sandrock als Haml[et] [...]
*Winterthur* (Stadttheater, Dir. [...] und Innfelder). Othello, 1 m[.]
*Witten* (Stadttheater, Dir. Jos. [...]mann). Die bezähmte Widers[penstige] (Deinhardstein), 1 m.
*Würzburg* (Stadttheater, Dir [...] Adolphi). Ein Wintermärche[n] [...] — Othello, 2 m.
*Zittau* (Stadttheater, Dir. D. [...] Othello, 2 m.
*Zürich* (Stadttheater, Dir. Pro[...] Skraup). Viel Lärm um [Nichts] (Holtei), 4 m. — Ein Somme[rnachts]traum (Schlegel), 3 m. — Ron[meo und] Julia (Schlegel-Tieck), 1 m.

ach vorstehender Statistik sind somit von 163 Theatergesellschaften 25 Shake-che Werke in 879 Aufführungen zur Darstellung gebracht, und zwar ver-ich diese wie folgt:

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| . . . . . . . . . . . . . . . | 134 | mal | durch | 72 | Gesellschaften, |
| ufmann von Venedig . . . . . . . | 115 | „ | „ | 66 | „ |
| und Julia . . . . . . . . . . | 83 | „ | „ | 51 | „ |
| mernachtstraum . . . . . . . . . | 79 | „ | „ | 26 | „ |
| ähmte Widerspenstige . . . . . . | 74 | „ | „ | 47 | „ |
| . . . . . . . . . . . . . . . | 73 | „ | „ | 39 | „ |
| rm um Nichts . . . . . . . . . . | 46 | „ | „ | 18 | „ |
| r wollt . . . . . . . . . . . . | 44 | „ | „ | 16 | „ |
| ntermärchen . . . . . . . . . . . | 42 | „ | „ | 21 | „ |
| . . . . . . . . . . . . . . . | 40 | „ | „ | 13 | „ |
| ichard III. . . . . . . . . . . . | 32 | „ | „ | 11 | „ |
| ear . . . . . . . . . . . . . . | 28 | „ | „ | 19 | „ |
| nödie der Irrungen . . . . . . . | 22 | „ | „ | 6 | „ |
| äsar . . . . . . . . . . . . . | 21 | „ | „ | 12 | „ |
| einrich VIII. . . . . . . . . . . | 9 | „ | „ | 1 | „ |
| einrich IV., I. Th. . . . . . . . | 8 | „ | „ | 6 | „ |
| ichard II. . . . . . . . . . . . | 7 | „ | „ | 4 | „ |
| einrich IV., II. Th. . . . . . . . | 5 | „ | „ | 3 | „ |
| igen Weiber von Windsor . . . . . | 5 | „ | „ | 1 | „ |
| r Maß . . . . . . . . . . . . . | 4 | „ | „ | 1 | „ |
| s und Cleopatra . . . . . . . . . | 3 | „ | „ | 1 | „ |
| ohann . . . . . . . . . . . . . | 2 | „ | „ | 1 | „ |
| Heinrich V. . . . . . . . . . . . | 1 | „ | „ | 1 | „ |
| von Athen . . . . . . . . . . . | 1 | „ | „ | 1 | „ |
| ius . . . . . . . . . . . . . . | 1 | „ | „ | 1 | „ |

ußerdem gelangte «Die bezähmte Widerspenstige» in der Holbein'schen Be-g als «Liebe kann Alles» an einer Anzahl kleinerer Bühnen zur Aufführung.

eipzig, im März 1902. Armin Wechsung.

# Shakespeare-Bibliographie

## 1901

«Mit Nachträgen zur Bibliographie im Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft Bd I—XXXVII. 1865—1901.»

Von

**Dr. Richard Schröder**

Bibliothekar an der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

---

### VORBEMERKUNG.

Der vorliegende neue Jahrgang der Bibliographie (1901) schließt sich im wesentlichen unverändert dem Jahrgange 1900 an. Die erwünschte systematische Anordnung der Titel hat sich aus denselben Gründen, wie sie in der Einführung der letztjährigen Übersicht von mir näher angegeben wurden, auch diesmal nicht durchführen lassen, jedoch sind, um diesen Übelstand nach Möglichkeit zu mildern, in das Register Schlagworte aufgenommen, welche das schnelle Auffinden eines Werkes nicht unwesentlich erleichtern werden. So ist z. B. dem Titel eines jeden Shakespeare'schen Dramas eine Übersicht der ihrem Titel nach sich mit dem betreffenden Stücke beschäftigenden Schriften beigegeben worden, und wer sich über die z. Z. viel erörterte Frage zu orientieren wünscht, ob die alte Schlegel-Tieck'sche Übersetzung heutigen Ansprüchen noch genügt oder ob eine neue Verdeutschung der Werke Shakespeares erstrebenswert erscheint, wird eine genaue Übersicht sämtlicher in der vorliegenden Bibliographie vorkommenden 13 Schriften über diese Frage unter dem Stichworte «Textverbesserung des Schlegel-Tieck-Shakespeare» finden und durch alle wünschenswerten Verweisungen, wie «Übersetzungen Shakespeares, Shakespeare-Übersetzungen» u. s. w. auf dieses Stichwort hingewiesen werden, was den Mangel einer systematischen Ordnung der Titel weniger fühlbar machen wird.

Die einem jeden Titel beigefügten Zahlen im Register verweisen

auf den vorliegenden Jahrgang der Bibliographie; ist aus irgend einem Grunde die Hinweisung auf einen früheren Jahrgang nötig gewesen, so ist der Nummer des Titels in kleineren Ziffern die Zahl des Bandes des Shakespeare-Jahrbuchs hinzugefügt worden. Es bedeutet demnach die Nummer $199^{37}$ bei W. J. Rolfe: Sh. First Folio, daß der betreffende Aufsatz unter No. 199 in der Shakespeare-Bibliographie des 37. Jahrgangs des Shakespeare-Jahrbuchs zu finden ist. Eine in ( ) gesetzte Zahl weist auf die ebenfalls eingeklammerte entsprechende Nummer unter den Nachträgen der vorliegenden Bibliographie hin. Die Titel der in diesen Nachträgen vorkommenden Schriften sind aus Raumrücksichten so stark wie möglich gekürzt worden, jedoch ist die ausführlichere Aufnahme leicht unter derselben Nummer in früheren Jahrgängen der Bibliographie nachzuschlagen.

An alle Freunde der Shakespeare-Forschung wiederhole ich die Bitte um Zusendung oder Mitteilung von neuen Erscheinungen über Shakespeare, ganz besonders soweit dieselben als Zeitschriften-Aufsätze, Sonderabdrücke u. s. w. nicht in den Buchhandel kommen. Den Herren Verfassern und Verlegern, die mich im vergangenen Jahre durch derartige Zusendungen unterstützten, sage ich an dieser Stelle freundlichen Dank.

Charlottenburg, **Richard Schröder.**
Goethestraße 24.

---

## I. ENGLAND und AMERIKA

### a. Gesamt-Ausgaben
[in Original und Übersetzung]

**595** Complete works. *Lyceum edition.* Edited by Henry Glassford Bell. Illustrated. New York: James Pott and Co. 1901. (1280 S.) 12°

**596** Works. With an Introduction and Notes by John Dennis, and Illustrations by Byam Shaw. *(The Chiswick Shakespeare.)* Vol. 1—25. London: George Bell and Sons. — New York: The Macmillan Co. 1899—1901. 16°

Über die bisher erschienenen Bände vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 351 u. Jg. 37. No. 3. Die Bandzählung ist unsicher und wechselt in den verschiedenen Bibliographien beständig.

Neu erschienen sind 1901: Vol. 18. 19: King Henry IV. Part 1. 2. (134 u. 147 S.) — Vol. 20: Cymbeline (170 S.) — Vol. 21: King Henry V. (158 S.) — Vol. 22: King Henry VI. Part 1. — Vol. 23: Love's Labour's Lost — Vol. 24: Merry Wives of Windsor. (139 S.) — Vol. 25: Measure for Measure.

**597** The Works of Shakespeare. Edited under the general editorship of Edward Dowden. Vol. 1—3. London: Methuen and Co. 1899—1901. 8°

Erschienen sind bisher: Vol. 1: Hamlet 1899. (s. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 351.) — Vol. 2: Romeo and Juliet 1900. (s. No. $4^{37}$.)

Neu erschienen ist: Vol. 3: King Lear. Edited by W. J. Craig. 1901.

Rezensionen: [zu Vol. 1:] The Educational Review. London 1900. July. S. 442 — The Journal of Education. London. 1900. November. S. 710 — [zu Vol. 2:] Spectator. London. Nov. 17, 1900. S. 718 (favourable; appendix exhibits some serious variations between the accepted text and that of the Quarto of 1597.) — The Educational Times.

London. December 1900. S. 498 — The Bookman. London. December 1900. S. 85 (The Text is beautifully printed, the use of italics judicious, the collation notes are clear and distinct from the footnotes, which are brief and well-conceived. The Introduction . . . is a scholarly but trackless performance). — Literature. London. Vol. 7. July-December 1900. S. 440 (The edition, though rich in comment and allusions, is marked by a cautious respect for accepted readings). — Ebenda Vol. 7. S. 467 (von Thomas Case: «By their own beauties». Act III, sc. II, l. 1—9) und Vol. 7. S. 491 (Replik von Edward Dowden) sowie S. 491 f. (von Henry Cuningham). Vgl. No. 693, 703 und 728 — New Ireland Review. Dublin - New York. Vol. 12. January 1900. S. 314 (The Tragedy of Hamlet according to Prof. Herford and Edward Dowden. Vgl. No. 931) — [zu Vol. 8:] The Athenæum. London. No. 3870. Dec. 28, 1901. S. 883 f. (It is a model book in arrangement and printing; light, handy, and eminently readable — certainly one of the most desirable of the numerous editions issued in recent years. Mr. Craig's competence for the work is fully shown. His introduction . . . clearly sets forth the relation of the Quartos to each other and to the Folio edition.)

**598** Works. New edition, edited by Edward Dowden. Vol. 1. 2. Indianapolis: Bowen-Merrill Co 1900—1901. 12°

Bisher ist erschienen: Vol. 1: Hamlet. 1900 (s. No. 5[a]).

Neu erschienen ist: Vol. 2. The tragedy of Romeo and Juliet. 1901.

Rezension: [zu Vol. 1:] New Ireland Review. Dublin-NewYork. Vol. 12. January 1900. S. 314.

**599** *A New Variorum Edition* of Shakespeare. Edited by Horace Howard Furness. Vol. XIII. Twelfe Night, or, What You Will. Philadelphia: J. B. Lippincott Company. London: 36 Southampton Street, Covent Garden 1901. (1 Bl., XXII, 434 S.) 8°

Vgl. No. 655 und über die früheren Bände den Index unter New Variorum Edition.

Inhalt: Preface — Text — Appendix: The Text — Date of composition — Source of the plot (darin der Text «Of Apolonius and Silla; the argument of the second historie». Ferner die Übersetzung des Prologs von Nicolo Secchi's Komödie: «Gl' Inganni» und diejenige eines Teils der Komödie «Gl' Ingannati» in T. L. Peacock's Version. Ausserdem: «The Eight-and-Twentieth Story of The Novels of Matteo Bandello, Bishop of Agen, now first done into English Prose and Verse by John Payne. London 1890 (For The Villon Society), vol. IV, p. 121.)» — Criticisms: Viola. Malvolio. Feste. Aguecheek. — Later performances — Costume, etc. — Time analysis — Sundry translations of 'Come away, come away death', etc. — II, IV, 60. (J. J. Eschenburg, 1778. Johann Heinrich Voss, 1818. J. G. von Herder, 1826. August Wilhelm von Schlegel, 1826. Franz Dingelstedt, 1868. Otto Gildemeister, 1869. L. von Kobell, 1892. M. Le Tourneur, 1783. François-Victor Hugo. 1864. Emile Montégut, 1867. Benjamin Laroche, 1869. Maurice Bouchor, 1896. Giulio Carcano, 1881. Jaime Clark, 1873.) — Life and Death of the Merry Deuill of Edmonton — Plan of the work, etc. — List of editions collated in the textual notes. — List of books (wherefrom quotations have been taken at first hand) — Index.

Rezensionen: [zu Vol. 11:] Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 6. July-December 1900. S. 6 (von Edward Merton Dey) — [zu Vol. 12:] Atlantic Monthly. Boston-New York. Vol. 86. July 1900. S. 125 (von Henry Austin Clapp) — Critic. New York. Vol. 37. October 1900. S. 313 (von William James Rolfe) — Lippincott's Monthly Magazine. Philadelphia. Vol. 65. February 1900. S. 267 (von Albert H. Smyth) — Poet-Lore. A quarterly magazine of letters. Boston. Vol. 13 (New Series. Vol. 5). 1901. No. 1. S. 141—148: (von C[harlotte] P[orter]: The Variorum Edition of Shakespeare. — Vgl. No. 859.)

Bisher sind folgende Auflagen erschienen:

[1.] Romeo and Juliet. «10. Ed.» (1899.)
[2.] Macbeth. «11. Ed.» (nach 1873.)
[3. 4.] Hamlet. Vol. 1. 2. «10. Ed.» (1877.)
[5.] King Lear. «7. Ed.» (1880.)
[6.] Othello. «7. Ed.» (1886.)
[7.] The Merchant of Venice. «6. Ed.» (1888.)
[8.] As You Like It. «6. Ed.» (1899.)
[9.] The Tempest. «6. Ed.» (1892.)
[10.] A Midsommer Nights Dreame. «3. Ed.» (1895.)
[11.] The Winter's Tale. «6. Ed.» (1898.)
[12.] Much Adoe About Nothing. «2. Ed.» (1899.)

**600** Works. *New Century Shakespeare;* the Cambridge text from the latest edition of W. A. Wright; with introduction, notes, and glossaries to each play by Israel Gollancz; the complete notes, with variorum readings and general glossary of A. Dyce; a general introduction, and life of the poet by W. J. Rolfe; and a history of the drama and general criticism by H. N. Hudson and others. Edition de luxe. In 24 vols. Vol. 1—18. Boston: Dana Estes and Co. 1900—1901. 8°

Erschienen sind bisher (1900): Vol. 1: Tempest — The Two Gentlemen of Verona — Comedy of Errors — Vol. 2: Merry Wives of Windsor — Measure for Measure — Vol. 3: Midsummer Night's Dream — As You Like It — Vol. 4: Love's Labour's Lost — Merchant of Venice — Vol. 5: Much Ado About Nothing — Twelfth

Night — Vol. 6: Taming of the Shrew — All's Well That Ends Well. — Vgl. auch No. 7[a].

Neu erschienen sind (1901): Vol. 7: Winter's Tale — Troilus and Cressida — Vol. 8: King John — Richard ii. — Vol. 9: Henry iv. Part 1 — Henry iv. Part 2 — Vol. 10: Henry v. — Henry vi. Part 1 — Vol. 11: Henry vi. Part 2 — Henry vi. Part 3 — Vol. 12: Richard iii. — Henry viii. — Vol. 13: Coriolanus — Titus Andronicus — Vol. 14: Romeo and Juliet — Timon of Athens — Vol. 15: Julius Caesar — Antony and Cleopatra — Vol. 16: Macbeth — Hamlet — Vol. 17: Othello — Cymbeline — Vol. 18: King Lear — Pericles.

**601** Works complete; Introduction, glossary, and notes, by Israel Gollancz. 13 vols. New York: A. L. Burt 1901. (3380 S.) 16°

**602** *The Ideal Shakespeare.* Illustrated Text of W. G. Clark and W. A. Wright. Concordance, glossary, index. Exhaustive critical notes by Israel Gollancz. 13 vols. Vol. 1—13. New York: Hurst and Co. 1900. 8°

The same edition in 6 vols and in 3 vols.

**603** The Works of Shakespeare. Edited by W. E. Henley. *The Edinburgh Folio Shakespeare.* Part 1—3. London: Grant Richards 1901.

Erschienen sind bis jetzt: 1. The Tempest. 1901 — 2. The Two Gentlemen of Verona. 1901 — 3. The Merry Wives of Windsor. 1901.

Vgl. auch die amerikanische Ausgabe unter No. **604**.

(This edition promises to bring the First Folio reverently abreast of the knowledge and critical skill of modern times, and to fulfil its editor's hope «that here is, pre-eminently, the Shakespeare of all them that love, not to dispute about readings, but to read.») — It consists of 64 copies for England. The parts are so paged as to be bound in 10 volumes; but each part is complete in itself and cased in serviceable temporary binding. Each volume is numbered, and the work is illustrated by 10 authentic portraits, several of Shakespeare, and others of Jonson, Fletcher, Burbage, Southampton, and Pembroke.

Rezensionen: [zu Vol. 1:] The Scotsman. October 3, 1901. — The Athenæum. London. No. 3863. November 9, 1901. S. 639 f.: (If perfection of print and paper can make a pre-eminently readable Shakespeare, the aspirations of both the editor and the publisher of this sumptuous edition bid fair to be realized. It is a book to rejoice the heart of the bibliophile. The work is to be completed in 40 bi-mont ly parts. Such notes as are given in „The Tempest" are mainly glossarial, and not a very desirable addition to the work; few people acquainted with the English language will require them, and those who do would want them in vastly greater numbers. They are very concise . . . As it is, the reader must be content to surrender himself entirely to the control of the editor, and certainly Mr. Henley's name should be a guarantee to him, that he will have as least as good a text placed before him as he would find in any one of the innumerable editions now appearing.)

**604** Works. *Edinburgh Edition* in 40 parts. Edited by W. E. Henley. Illustrated. New York: Frederick A. Stokes Co. 1901.

Amerikanische Ausg. von No. **603**.

Erschienen sind davon ebenfalls Part 1—3.

**605** [Works.] *Beginner's Shakespeare:* Abridged and edited by Sarah Willard Hiestand. Boston: D. C. Heath & Co. 1900—1901.

Heath's Home and School Classics. No. 1. 2. 15. 16.

Erschienen sind bisher: The Tempest 1900. (1.) — A Midsummer Night's Dream. 1900. (2.) Vgl. No. 12[a].

Neu erschienen sind: Comedy of Errors. Illustrated after drawings by Sir John Gilbert. 1901. (X, 74 S.) 8° (15) Vgl. No. **617**. — Comedy of The Winter's Tale. Illustrated after drawings by Hamilton, Opie and others. 1901. (IX, 132 S.) 8° (16.) Vgl. No. **658**.

**606** *The Windsor Shakespeare.* Edited with Notes by Henry N. Hudson. Edinburgh: T. C. and E. C. Jack 1901. 8°

The following plays are ready: Hamlet. Coriolanus. Macbeth. Romeo and Juliet. Merchant of Venice. Julius Caesar. As You Like It. Midsummer Night's Dream.

Text and Notes are, by arrangement, those of the Harvard Edition. One of the most distinctive features of this edition is the treatment of the Notes. Each volume contains a play. The Frontispiece to each volume is in photogravure. They are confined to authentic illustrations of Shakespeare — his contemporaries, his country, &c., or are strictly illustrative of the Play. The edition is to be completed in about forty volumes.

Rezension: «A noble edition, with happy mingle of illustration, explanation, and keen, subtle, sympathetic criticism.» (Horace Howard Furness)

**607** Complete Works. *New Riverside Edition.* With glossarial, historical and explanatory notes by Richard Grant WHITE. 3 vols. Boston: Houghton, Mifflin & Co. 1901. 12°

**608** *The Picture Shakespeare.* London, Glasgow, Dublin: Blackie and Son, Limited 1901. 8°

Erschienen sind bisher: AS YOU LIKE IT. (144 S.) — JULIUS CAESAR. (160 S.) — MACBETH. — MERCHANT OF VENICE.

A new illustrated School Edition of Shakespeare's Plays in single volumes suitable mainly for Schools and the home circle. Each volume is provided with a brief Introduction and Explanatory Notes, and contains a Coloured Frontispiece and numerous Black-and-White Illustrations. The Plays are issued in a prettily designed cloth cover and are adapted for University Local and College of Preceptor's Examinations. The Notes and Appendices are substantially those of the Junior School Shakespeare. The following are the names of those who have performed the work of revision: Ada S. AMBLER, E. CREAK, W. DYCHE, W. H. FLECKER, H. de B. GIBBINS, A. R. GOLDEN, G. M. GWYTHER, J. W. ILIFFE, Amy LUMBY, A. SCOTT, A. S. WARMAN, Charlotte J. WEIGHTMAN.

Rezensionen: [A. Y. L. I.:] The Athenaeum. London. No. 3823. Febr. 2, 1901. S. 141. — Educational News. Feb. 2, 1901. S. 83. — The Bookman. London. 1901. Feb. S. 166: No better edition needed to introduce Shakespeare to children. — The Practical Teacher 1901. March. S. 491 (sehr anerkennend). — Literature, London. Vol. 8. Jan.-June 1901. Educational Suppl. Feb. 2, S. 9. — The Guardian. Jan. 9, 1901 — [J. C.:] Educational News. March 30, 1901. Jan.-June 1901. S. 215: (An ideal school text). — Literature. London. Vol. 8. January-June 1901. S. 538: (Julius Caesar is not so well illustrated as As You Like It. The Frontispiece is a horror of crude colour; and the cuts are rough and indistinct, not to speak of a Brutus defying tradition with a beard. The notes are simple enough.)

**609** *The Bankside Shakespeare.* 20 vols. London: Downey & Co.'s 1901.

Rezension: It contains the text of the earliest version of each play printed in the lifetime of Shakespeare, paralleled with the 1623 or First Folio Text, both texts being numbered line by line, and collated with both the Folio and Quarto text. The edition reproduces the antique and pedantic ornaments of the Quartos and Folios, numbers consecutively every line, whether speech, stage direction, exit, or entrance, copies every typographical slip, misplaced punctuation, error in orthography, or inverted letters in both texts, and gives the precise «justification» of the lines of each version to the widths of the original pages (The Academy).

**610** Complete Plays and Poems. Thin paper edition. 3 vols. London: G. Newnes, Ltd. 1901. 12°

**611** Complete Works. 40 vols. *Ariel Edition.* London: George Routledge and Sons 1900. 18°

**612** The complete Plays and Poems. (*The Landsdowne Pocket.*) Containing all the Plays and Poems of the great Dramatist, with full Memoir and Glossary. Vol. 1—6. London: Frederick Warne & Co. 1901. 8°

**613** Works. *New Century Edition.* Illustrated. Vol. 1—20. Philadelphia: J. B. Lippincott Co. 1901.

**614** The Works. Constable's new illustrated Edition. Westminster: Archibald Constable & Co. 1901. 8°

Vol. 1: COMEDY OF ERRORS; LOVE'S LABOUR'S LOST. (126 S.) — Vol. 2: TWO GENTLEMEN OF VERONA; MIDSUMMER NIGHT'S DREAM. (190 S.) — Vol. 3: TAMING OF THE SHREW; WINTER'S TALE. (250 S.) — Vol. 4: THE MERRY WIVES OF WINDSOR; ALL'S WELL THAT ENDS WELL. (210 S.) — Vol. 5: MERCHANT OF VENICE; MUCH ADO ABOUT NOTHING. (114 S.) — Vol. 6: TWELFTH NIGHT; AS YOU LIKE IT. (218 S.) — Vol. 7—20.

In 20 imperial 16mo Volumes, with special Coloured Title-Page and End Papers designed by Lewis F. DAY, and a specially designed Coloured Illustration to each Play, the Artists being L. Leslie Brooke, Byam Shaw, Henry J. Ford, G. P. Jacomb Hood, W. D. Eden, Estelle Nathan, Eleanor F. Brickdale, Patten Wilson, Robert Sauber, John D. Batten, Gerald Moira, and Frank C. Cowper. The Title-Page and Illustrations printed on Japanese Vellum. Each volume sold separately.

Rezension: The Athenaeum. London. No. 3859. October 12, 1901. S. 491.

## b. Ausgaben und Übersetzungen einzelner Dramen

### As You Like It

**615** As You Like It. With Introduction, Notes, Glossary, Appendix and Indexes by A. W. Verity. Second Edition. Cambridge: At the University Press — London: C. J. Clay and Sons — New York: The Macmillan Co. 1900. 8°

The Pitt Press Shakespeare for Schools.

**616** As You Like It. With Introduction, Notes, Glossary, Appendix and Indexes by A. W. Verity. Third Edition. Cambridge: At the University Press — London: C. J. Clay and Sons 1901. 8°

The Pitt Press Shakespeare for Schools.

### Comedy of Errors

**617** The Comedy of Errors. Illustrated after drawings by Sir John Gilbert. Abridged and edited by Sarah Willard Hiestand. Boston: D. C. Heath & Co. 1901. (X, 74 S.) 8°

Heath's Home and School Classics. No. 15.

Vgl. Beginner's Shakespeare. Unter No. 605.

### Coriolanus

**618** Coriolanus. (Sir Henry Irving's acting version.) Illustrated. New York: McClure, Phillips & Co. 1901. 8°

### Hamlet

**619** Hamlet: a tragedy: The E. H. Sothern acting version. New York: McClure, Phillips and Co. 1901. (IV, 136 S.) 8°

### King Henry V.

**620** Henry v. Introduction, Notes, &c., by Fanny Johnson. Edinburgh and London: William Blackwood and Sons 1901. 8°

**621** King Henry v. Edited, with Introduction and Notes, by John Lees. London: Allman & Son 1900—01. (160 S.) 8°

Vgl. auch No. 816.

Rezensionen: The Practical Teacher. 1901. March. S. 490. — The Schoolmaster. Feb. 23, 1901. S. 303. — Literature. London. (Suppl.) Feb. 2, 1901. S. 9. — The Secondary Education. March 15, 1901. S. 43. — Literature. London. Vol. 8. January-June 1901. Educational Supplement. February 2. S. 9: (The introduction is a concise and practical summary of all that is known about the play. The notes are for the most part only explanatory of any possible difficulty in the meaning of Shakespeare's language, with some etymological and metrical matter. From this point of view they are very complete).

**622** King Henry v. Edited, with Introduction and Notes, Arranged and Classified by Thomas Page. Third Edition, carefully revised. London: Moffatt and Paige 1900. (240 S.) 8°

(Plays of Shakespeare.)

**623** King Henry v. With Introduction, Notes, Glossary, Appendix, and Indexes, by A. W. Verity. Cambridge: At the University Press — London: C. J. Clay and Sons 1901. — New York: The Macmillan Co. (XXXVI, 256 S.) 8°

The Pitt Press Shakespeare for Schools.

Rezensionen: The Athenæum. London. Feb. 2, 1901. S. 141: (Our only criticism is that the authorities quoted in the introduction are a little heavy, and lighter remarks of equal moment might have been culled nearer home.) — Educational News. Jan. 26, 1901. S. 67 (sehr anerkennend). — The Bookman. London. 1901. Feb. S. 165. — School World. March 1901. S. 110. — Literature. London Vol. 8. January-June 1901. Educational Supplement. February 2. S. 9 (These books are too elaborate for middle school work, but are well suited for advanced students who wish to know all about this play ... the margins are mean, a serious fault in all the Pitt Press school-books). — Revue critique d'histoire et de littérature. Paris. Année 35. 1901. No. 33.

**624** KING HENRY V. With Introduction, Notes, Glossary, Appendix and Indexes by A. W. VERITY. Second Edition. Cambridge: At the University Press — London: C. J. Clay and Sons 1901. 8°

The Pitt Press Shakespeare for Schools.

**625** HENRY THE FIFTH. Edited by W. Aldis WRIGHT, D. C. L. Oxford: Clarendon Press 1900. (XL, 196 S.) 8°

**626** The Richard Mansfield acting version of KING HENRY V: a history in five acts. New York (London): McClure, Phillips & Co. 1901. (XVIII, 124 S.) 8°

Presented for the first time at the Garden Theatre, New York, October 3, 1900, by Richard Mansfield and his company. Introduction by Richard MANSFIELD.

**627** KING HENRY V. Special acting edition. New York: Rand, McNally & Co. 1901.

## King John

**628** Life and death of KING JOHN. New York: Cassell & Co. 1901. (192 S.) 24°

Cassell's National Library. New Series. Vol. 8. No. 393.

## Julius Caesar

**629** JULIUS CÆSAR; edited, with an introduction and notes, by Cyrus Lauron HOOPER. (Illustrated.) Chicago: Ainsworth & Co. 1901. (xxix, 153 S.) 12°.

Twentieth Century Shakespeare.

**630** JULIUS CÆSAR, edited by L. W. LYDE. London: A. and C. Black 1901. (XXXII, 112 S.) 8°

Black's School Shakespeare.

**631** JULIUS CÆSAR; edited for school use, with introduction and notes, by E. Payson MORTON. Boston: Sibley & Ducker 1901. (157 S.) 16°

Handy Edition of Students' Series of English Classics.

**632** JULIUS CÆSAR. With Introduction, Notes, Glossary, Appendix and Indexes by A. W. VERITY. Second (Third, Fourth, Fifth, Sixth) Edition. Cambridge: At the University Press — London: C. J. Clay and Sons [ca 1897—1901]. 8°

The Pitt Press Shakespeare for Schools.

## King Lear

**633** Tragedy of KING LEAR. Edited by W. J. CRAIG. London: Methuen and Co. 1901. (314 S.) 8°

Vgl. auch No. 597.

**634** KING LEAR. Edited With Introduction, Notes, Glossary, Appendix and Indexes by A. W. VERITY. Second Edition. Cambridge: At the University Press — London: C. J. Clay and Sons [ca 1900]. 8°

The Pitt Press Shakespeare for Schools.

**635** KING LEAR. Edited with Introduction, Notes, Glossary, Appendix and Indexes by A. W. VERITY, M. A. Third Edition. Cambridge: At the University Press — London: C. J. Clay and Sons 1901. 8°

The Pitt Press Shakespeare for Schools.

## Love's Labour's Lost

**636** LOVE'S LABOUR'S LOST. New York: Cassell & Co. 1901. (192 S.) 24°

Cassell's National Library. New Series. Vol. 8. No. 397.

## Macbeth

**637** Tragedy of MACBETH. Edited by Richard JONES. New York: D. Appleton & Co. 1899. (195 S.)

Rezension: The Journal of Pedagogy. 1900. Jan. S. 99.

**638** MACBETH; Introduction and notes by Margaret H. MCCARTER. Topeka, Kan.: Crane & Co. 1900—01. (124 S.) 12°

Twentieth Century Classics and School Readings. No. 14.

**639** MACBETH. With Introduction, Notes, Glossary, Appendix and Indexes by A. W. VERITY. Cambridge: At the University Press — London: C. J. Clay and Sons 1901. (XLVIII, 288 S.) 8°

The Pitt Press Shakespeare for Schools.

### Merchant of Venice

**640** THE MERCHANT OF VENICE. Edited by W. G. CLARK and W. Aldis WRIGHT. Oxford: Clarendon Press 1897. (XXXIV, 130 S.) 8°

**641** The MERCHANT OF VENICE; with introduction and notes, by Edward Everett HALE, jr. New York: University Publication Co. [1901.] (XXII, 89 S.) 16°

Standard Literature Series. No. 49.

**642** The MERCHANT OF VENICE. With Introduction, Notes, Glossary, Appendix and Indexes by A. W. VERITY. Third Edition. Cambridge: At the University Press — London: C. J. Clay and Sons [ca 1901]. 8°

The Pitt Press Shakespeare for Schools.

### Midsummer Night's Dream

**643** MIDSUMMER NIGHT'S DREAM. Specially decorated throughout for Children. Introduction by Mrs. Herbert RAILTON. London: Freemantle and Co. 1901. (142 S.) 4°

**644** A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM. With Introduction, Notes, Glossary, Appendix and Indexes, by A. W. VERITY, M. A. Sixth Edition, with Additions and Corrections. Cambridge: At the University Press — London: C. J. Clay and Sons 1901. 8°

The Pitt Press Shakespeare for Schools.

Die 4. Aufl. erschien 1895 (vgl. Jahrbuch der Deutschen Sh.-Ges. Jg. 33. S. 315), die 5. Aufl. zwischen 1895 und 1901.

### Much Ado About Nothing

**645** MUCH ADO ABOUT NOTHING. Edited by J. C. SMITH. London: W. G. Blackie and Son, Ltd. 1902. 8°

The Warwick Shakespeare.

### King Richard II.

**646** KING RICHARD II. With Introduction, Notes, Glossary, Appendix, and Indexes by A. W. VERITY. Second Edition. Cambridge: At the University Press — London: C. J. Clay and Sons [ca 1900]. 8°

The Pitt Press Shakespeare for Schools.

**647** KING RICHARD II. With Introduction . . . by A. W. VERITY. Third Edition Cambridge: At the University Press . . . (ca 1901]. 8°

The Pitt Press Shakespeare for Schools.

### King Richard III.

**648** Tragedy of KING RICHARD III. Introduction and Notes by C. H. TAWNEY. London: Macmillan and Co. 1901. (278 S.) 8°

**649** KING RICHARD THE THIRD. Introduction and Notes. By F. E. WEBB. London: W. G. Blackie and Son, Ltd. 1902. 8°

### Tempest

**650** TEMPEST. With Notes, &c. by G. W. STONE. London: Longmans 1900. 8°

The Swan Shakespeare.

Rezensionen: The Journal of Education. London. 1900. Sept. S. 592. — The Educational Review. London. 1900. June. S. 379. — Educational News. April 21, 1900. S. 263. — The Practical Teacher. 1900. May. S. 616.

**651** The Tempest. With Introduction, Notes, Glossary, Appendix and Indexes by A. W. Verity. Second Edition. Cambridge: At the University Press — London: C. J. Clay and Sons [ca 1898]. 8°

The Pitt Press Shakespeare for Schools.

**652** The Tempest. With Introduction . . . by A. W. Verity. Third Edition. Cambridge: At the University Press . . . [ca 1900]. 8°

The Pitt Press Shakespeare for Schools.

**653** The Tempest. With Introduction . . . by A. W. Verity. Fourth Edition. Cambridge: At the University Press . . . [ca 1901]. 8°

The Pitt Press Shakespeare for Schools.

**654** Tempest: a Comedy. Decorated by Robert Anning Bell. London: Freemantle and Co. 1901. (120 S.) 8°

### Twelfth Night

**655** Twelfe Night, or, What You Will. Edited by Horace Howard Furness. Philadelphia: J. B. Lippincott Co. — London 1901. (1 Bl., XXII, 434 S.) 8°

Vgl. A *New Variorum Edition*. Unter No. 599.

**656** Twelfth Night; or What You Will. With Introduction, Notes, Glossary, Appendix and Indexes by A. W. Verity. Fifth Edition. Cambridge: At the University Press — London: C. J. Clay and Sons [ca 1901]. 8°

The Pitt Press Shakespeare for Schools.

**657** Twelfth Night; edited by Richard Grant White and furnished with additional notes and suggestions for study by Helen Gray Cone. Boston: Houghton, Mifflin & Co. 1901. 16°

Riverside Literature Series No. 149.

### Winter's Tale

**658** Comedy of The Winter's Tale. Illustrated after drawings by Hamilton, Opie and others. Abridged and edited by Sarah Willard Hiestand. Boston: D. C. Heath & Co. 1901. (IX, 132 S.) 8°

Heath's Home and School Classics. No. 16.
Vgl. *Beginner's Shakespeare*. Unter No. 605.

---

## c. Nicht dramatische Werke

[in Original und Übersetzung]

**659** Sonnets. Decorated by C. S. Ricketts. London: Hacon & R. 1899. (160 S.) 4°

**660** Shakespeare's Songs; With 11 full-page Illustrations, a Cover Design, and Ornaments by Henry Ospovat. London and New York: John Lane 1901. (IV, 140 S.) 8°

**661** Sonnets. Illustrated. New York: Dodge Publishing Co. 1901. (154 S.) 16°

Green Book Series.

**662** Sonnets. New York: The Macmillan Co. 1901. 16°

**663** Sonnets. Porland, Me.: Thomas B. Mosher 1901. 12°

Old World Series. No. 25.

---

## d. Anthologien. Auszüge, Konkordanzen und Ähnliches

**664** The Children's Shakespeare, edited by E. Nesbit. [i. e. Edith N. Bland] [New edition.] Illustrated. London: Raphael Tuck & Sons, Ltd. 1901. 8°

Vorletzte Auflage s. Jahrbuch der Deutschen Sh.-Ges. Jg. 36. S. 353.

**665** Shakespeare Sonnet Kalendar, The. 1902. New York: M. F. Mansfield and Co. [1901.] 32°

Vgl. auch No. 884.

---

## e. Shakespeareana

**666** Adams, F.: «Much Ado about Nothing». Act I, sc. I, l. 242: «A recheat winded.»

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 6. July-December 1900. S. 211 («Seek or seeke»).

**667** «Antony and Cleopatra»: A Mystical Play, by L. D.

New Ireland Review. Dublin-NewYork. Vol. 12. February 1900. S. 377.

**668** Axon, William E. A.: Shakespeare the «Knavish» and Rabelais.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 7. January to June 1901. S. 162f.

Vgl. auch ebenda S. 255 (von M. N. G. unter No. 761), S. 255 (von C. C. B. unter No. 669), S. 330 (von W. G. Thorpe unter No. 930) und S. 474 (von Reginald Haines unter No. 762).

**669** B., C. C.: Shakespeare the «Knavish».

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 7. January-June 1901. S. 255.

Vgl. ebenda S. 162f. unter No. 668; sowie S. 255, 330 und 474 unter No. 761, 930 und 762.

**670** «Bacon» Tragedy, Another.

The Publishers' Circular. London. Vol. 76 (New Series Vol. 23). 1902. S. 5.

Über Orville W. Owen's Tragedy of Anne Boleyn . . . deciphered by Mrs. E. W. Gallup. — Vgl. No. 846 und (138). It is a more stupendous piece of impudence than even «Bacon's» Homer. In this work Shakespeare, or «Bacon», is made to plagiarise his own published plays . . . The whole thing is so transparently a concoction that a schoolboy who was reading this deciphered tragedy asked: «Was Bacon a Yankee?« He spells words like 'labour' and 'honour' without the 'u'. And Mrs. Gallup asks the world to believe Bacon wrote this 'new drama' in order to vindicate the 'honor' of his Grandmother.

**671** Baconiana. Edited by a Sub-Committee of the Bacon Society. New Series Vol. 8, 1900. (Enthaltend No. 29—32.) London: Robert Banks & Son (1900). (IV, 198 S.) 8°

Inhalt:

No. 29. January, 1900: Vgl. Jahrbuch der Deutschen Sh.-Ges. Jg. 36. 1900. S. 362.

No. 30. April. 1900: 1. «Baconism — Past, Present and Future» — 2. «Timon of Athens» (by W. F. C. Wigston) — 3. The Ciphers of Almazan, 1485 to 1509, and Others Subsequently Used — 4. «The Comedy of Errors» (by E. S. Alderson) — 5. Francis Bacon's Friends and Associates (by C. M. P. i. e. Constance M. Pott) — 6. A Word or Two on Canonbury Tower — 7. «Let it be Inquired».

No. 31. July, 1900: 1. «Feigned Lives» — 2. Chronicle Plays. No. 4 (by W. F. C. Wigston) — 3. Errors and Omissions in Printing, Pagination, and Indexes (by P. R. Y.) — 4. Canonbury and Crosby Hall; Sir Thomas More and Lord Verulam — 5. General Meeting of the Bacon Society — 6. Reviews — 7. Stenography.

No. 32. October, 1900: 1. «Francis Bacon's Biliteral Cipher» — 2. Chronicle Plays. No. 5 (by W. F. C. Wigston) — 3. «Feigned Lives» (Fra Pietro Paulo Sarpi and Joseph Mede) — 4. The Publication of the Shakespeare Folio, 1623 — 5. Frank Baconry from the German Standpoint — 6. (William H. Edward's) Shaksper not Shakespeare — 7. Notes and Queries.

**672** Baconiana. Edited by a Sub-Committee of the Bacon Society. New Series Vol. 9. 1901. (Enthaltend No. 33 -36.) London: Robert Banks & Son (1901). (VIII, 214 S.) 8°

Inhalt:

No. 33. January, 1901: 1. Mrs. Gallup's Biliteral Cipher — 2. The Biliteral Cipher Story (by G. C Bompas) — 3. Fac-Simile Sheets froms Bacon's «De Augmentis» (by Constance M. Pott) — Edmund Spenser's Poems (by P. W.) — 5. Correspondence (to the Editors of «Baconiana» by P. W.) — 6. The Essays (by W. F C. Wigston) — 7. Did Francis Bacon Hide His Light Under a Bushel? (by Alicia Amy Leith).

No. 34. April, 1901: 1. Victoria the Beloved (by A. A. L. i. e. Alicia Amy Leith) — 2. The Retort Courteous (by Parker Woodward) — 3. Parabolical Poetry (by W. F. C. Wigston) — 4. Edmund „Spenser's" Poems (by G. C. Bompas) — 5. The Biliteral Cipher of Francis Bacon (by Elizabeth Wells Gallup) — 6. Francis Saint Auban, Poet and Dramatist (by Alicia Amy Leith) — 7. A New View of the «Sonnets» (by G. S.).

No. 35. July, 1901: 1. The Biliteral Cipher Story Examined (by H. CANDLER) — 2. A Reply (by Constance M. POTT) — 3. The Poems ascribed to Spenser (1. The Tradition — 2. The Gabriel-Harvey Testimony — 3. The Irish State Paper Evidences — 4. Printing and Publication Inferences — 5. The Evidence of the Dedications by Parker WOODWARD (To be continued) — 4. More Shakespearean Romance (by G. S.) — 5. A Performance at the Globe Theatre (by Alicia Amy LEITH) — 6. Frame and Picture (by W. F. C. WIGSTON) — 7. To the Editors of «Baconiana» (by Paul WEBSTER) — 8. «To be Enquired» (Shakespeare's Coat-of-Arms and Bacon's Emblems identical (by Alicia Amy LEITH) — 9. Thomas Rice Henn, K. C., D. L., Ex-Recorder of Galway (by William A. SUTTON) — 10. Notices.

No. 36. October, 1901: 1. Emblems from Nature used by «Bacon» and «Shakespeare» (by C. M. P. i. e. Charlotte M. POTT. To be continued) — 2. Francis Bacon's Birthday (by G. C. BOMPAS) — 3. German Links in the Chain (by A. A. L. i. e. Alicia Amy LEITH) — 4. Poems ascribed to Spenser (6. The Disappointment Theory — 7. References to mythical and historical Personages afterwards dealt with in Plays, Poems, or Essays — 8. The Allusions to Kilcolman and Neighbourhood — 9. The Poet was a Lawyer — 10. The Veue of Ireland — 11. The Poet was a Humourist — 12. Parallelisms. By Parker WOODWARD.) — 5. Notes on the «Religion and Learning» of Edward Leigh (by Alicia Amy LEITH) — 6. Francis Bacon's Style (Reprint of «Baconiana» Series 1. May 1892, by Q.) — 7. My Critic — A Rejoinder (by H. CANDLER) — 8. A Letter addressed to the Editor of «The Morning Post» (by Fleming FULCHER) — 9. Falstaff and Equity: A Review. By a Lawyer (Reprinted from June No. Cram's Magazine) — 10. To be Enquired (by A. A. L. i. e. Alicia Amy LEITH).

**673** BACONIANA. Edited by a Sub-Committee of the Bacon Society. New Series Vol. 10. 1902. (Enthaltend No. 37—40.) London: Robert Banks & Son (1902).

Inhalt:

No. 37. January, 1902: 1. A Retrospective Review. By C. M. POTT — 2. St. Alban and the Albanni. By A. A. LEITH — 3. An Examination Examined. By E. Wells GALLUP — 4. Moral Poisons: King Richard and Jago. By W. F. C. WIGSTON — 5. The Parentage of Francis Bacon. By Parker WOODWARD — 6. What's a Name? By J. R. of Gray's Inn — 7. «Shakespeare Studies in Baconian Light» — 8. To the Editors of «Baconiana» (Three Letters by Alicia Amy LEITH, A. J. WILLIAMS, A Staunch Baconian).

**674** BAGEHOT, Wa.: Shakespeare the man. New York: Mc Clure, Phillips and Co. 1901. 8°

**675** BAKER, George P.: «Tittus and Vespacia» and «Titus and Ondronicus» in Henslowe's Diary.

Publications of the Modern Language Association of America. Baltimore. Vol. 16. (New Series Vol. 9.) 1901. No. 1.

**676** BALDRY, A. L.: «A Midsummer Night's Dream» at Her Majesty's: The Pictorial Possibilities of the Stage. (Illustrated.)

Art Journal. London. XVI. April 1900. S. 113.

**677** BAYLEY, Harold: The Tragedy of Sir Francis Bacon. An Appeal for further Investigation and Research. Illustrated. London: Grant Richards 1902. (XVII, 274 S.) 8°

Contents: Introduction — Part 1. The Mystery of the Rosicrucians. Chap. I. The Secret of Elizabethan Papermarks. II. Printers' Hieroglyphics. Appendix A. «Mason Marks» in old Churches — Part 2. Deciphered Arcana. Chap. I. Historical. II. New Plays and Poems. III. Shakespeare's Sonnets. IV. Bacon's Masks and Pseudonyms. V. Mr. William Shakspere. VI. Biographical. Appendix B. «Coincidences».

**678** BEECHING, H. C.: English Litterature and American Professors. I.

The Athenæum. London. No. 3839. May 25, 1901. S. 661: Enthält eine ausführliche Besprechung von John Bell HENNEMAN: BARNFIELD's Ode «As it fell upon a day», die vielfach Shakespeare zugeschrieben wurde (in: An English Miscellany presented to Dr. Furnivall. XX. — Vgl. No. 776 und 840).

**679** BENCE-JONES, A. B.: The Second Folio Shakspeare.

The Athenæum. London. No 3847. July 20, 1901. S. 104. — Vgl. auch ebenda No. 3849. Aug. 3, 1901 S. 168 (von Edward HARTLEY unter No. 772) und ebenda No. 3850. Aug. 10, 1901. S. 200 (von P. A. DANIEL unter No. 709). Ferner ebenda No. 3852. Aug. 24, 1901. S. 264 (von Edward HARTLEY unter No. 772).

**680** BLACK, William: Judith Shakespeare: Romance. Cheap Edition. London: Sampson Low 1901. (380 S.) 8°

**681** BOOK-PRICES CURRENT: A Record of the Prices at which Books have been sold at Auction, from October, 1900, to July, 1901, being the Season 1900—1901. Vol. 15. London: Elliot Stock 1901. (XLVII, 788 S.) 8°

Auszüge aus diesem Werke s. unter den Miszellen No. 69*

Gleichzeitig ist zu den ersten 10 Bänden dieser Publikation jetzt ein Index erschienen: «Index to the first ten volumes of Book-Prices Current «1887 to 1896» constituting a Reference List of Subjects and, incidentally, a Key to anonymous and pseudonymous Literature (by William JAGGARD) London: Elliot Stock 1901. (VII, 472 S.) 8°», welcher wertvolle Aufschlüsse über die in den obigen Jahren auf Bücher-Auktionen in England erzielten Preise giebt.

**682** BRECK, Charles Henry: Shakespeare and the Market.

The Academy. London. Vol. 60. No. 1501. Feb. 9, 1901. S. 131.

Verfasser hält eine von anderer Seite verlangte neue Ausgabe von STEEVENS' «Twenty Quartos of Shakespeare's Plays» für überflüssig, da sich noch Exemplare des «BANKSIDE SHAKESPEARE» von Appleton MORGAN und vor allem der «GRIGGS-PRAETORIUS QUARTOS, issued by QUARITCH» in genügender Anzahl auf dem Markte befinden. Die Nachricht vom Eingehen des JAHRBUCHS der D. Sh.-Ges. dementiert Prof. Alois BRANDL ebenda No. 1504. March 2, 1901. S. 194.

**683** BUCKE, R. M.: Bacon's cipher on his tomb.

Canadian Magazine. Toronto. Vol. 14. 1900. January. S. 272.

**684** BUTLER, James D.: Shakespearian Allusion. [Henry VIII Act II, sc. III, l. 92.]

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 7. January-June 1901. S. 69.

**685** BUTTERWORTH, Walter: Shakespeare's French Critics.

Manchester Quarterly. Manchester. Vol. 19. October 1900. S. 330.

**686** BUTTERWORTH, Walter: Shakespeare's Italian Critics.

Manchester Quarterly. Manchester. Oct. 1901.

**687** C., H. M.: Bacon-Shakespeare.

The Publishers' Circular. London. Vol. 76 (New Series Vol. 23). 1902. S. 66.

Einiges zur Cipher-Theorie der Mrs. E. W. GALLUP. Vgl. No. (**138**.)

**688** CAIRNS, William: Rapier and Dagger.

Literature. London. Vol. 8. January-June 1901. S. 423.

Über Rapier und Dolch in Shakespeares Romeo und Julia und Hamlet.

**689** CAMPBELL, Lewis: On the Growth of Tragedy in Shakespeare.

Fortnightly Review. London. Vol. 73 (New Ser. Vol. 67.) January 1900. S. 135—153.

**690** CARGILL, A.: The Mystery of the Shakespeare Manuscripts.

Chambers's Journal. Edinburgh and London. Ser. 6. Vol. 3. January 1900. S. 5.

**691** CARPENTER, Boyd: The Religious Element in «The Tempest».

Sunday Magazine. London. Vol. 29. April 1900. S. 234.

**692** CARPENTER, Frederic Ives: Notes on the Anonymous «Richard II.»

The Journal of Germanic Philology. Bloomington, Ind. Vol. 3. No. 2. 1901.

**693** CASE, Thomas: «By their own beauties.» (Romeo and Juliet. Act III, sc. II., l. 1—9.)

Literature. London. Vol. 7. July-December 1900. S. 467.

Vgl. ebenda Vol. 7. S. 491 (Replik von Edward DOWDEN) und S. 491 f. (von Henry CUNINGHAM.) Vgl. No. **597**, **703** und **728**.

**694** CHARLESWORTH, A[ddison] A.: The Merchant of Venice. A Study of Character.

Stratford-upon-Avon Herald. No. 2157. December 27, 1901.

Ausführlicher Bericht eines in der December-Sitzung des Shakespeare-Clubs in Stratford gehaltenen Vortrags.

**695** CHARLESWORTH, Addison A.: Shakespeare's «Richard II.»

The Stratford-upon-Avon Herald. No. 2117. March 22, 1901.

Ausführlicher Bericht eines in der März-Sitzung des Shakespeare-Clubs in Stratford gehaltenen Vortrags.

**696** CLAPP, H. A.: Winter's Tale. Act I, sc. XI.

Atlantic Monthly. Boston. Vol. 86. S. 127.

The author suggests that the words of Camillo, in which he refuses to assassinate the King of Bohemia, may not improbably have been uttered within a few months after the assassination, May 14, 1610, of King Henry of Navarre, by Ravaillac, and the horrible death of the murderer a fortnight later. This would date the play in 1610 rather than 1611. (Vgl. Jahrbuch der Deutschen Sh.-Ges. Jg. 37. 1901. S. 285.)

— CLELIA: The Messiah-ship of Shakespeare. London: Greening & Co. 1901. 8°
s. DOWNING, Charles: The Messiah-ship . . . unter No. 732.

697 COLCLOUGH, John D.: Shakespeare's Idea of Reprobation, as formulated in Lady Macbeth.
Irish Ecclesiastical Record. Dublin. Vol. 8. October 1900. S. 304.

698 CORDINER, A. H.: The Ethics of Shakespeare.
New Century Review. London. Vol. 8. August 1900. S. 85.

699 CORDLEY, C.: Shakespeare's Dogs.
Gentleman's Magazine. London. February 1901.

700 COUCH, A. T. Quiller-: Historical tales from Shakespeare. [A supplement to Lamb's tales.] NEW-York: Charles Scribner's Sons 1900. (XIV, 435 S.) . 8°
Intended for children. — Amerikanische Ausgabe von No. 110**.
Vgl. No. (110).

701 CROSSE, G.: Coriolanus on the Stage.
Macmillan's Magazine. London. May 1901.
Vgl. auch Miszellen No. 76*

702 CROSSE, G.: Manningham and «Twelfth Night». [Act v, sc. I: «Now, as thou lovest me, let me see his letter» etc.]
Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 7. January-June 1900. S. 205.

703 CUNINGHAM, Henry: «By their own beauties». (Romeo and Juliet. Act III, sc. II, l. 1—9.)
Literature. London. Vol. 7. July-December 1900. S. 491 f.
Vgl. auch No. (4), sowie No. 693 und No. 728.

704 CUNINGHAM, Henry: On «Vllorxa» in «Timon of Athens», III. IV. 112.
The Athenæum. London. No. 3846. July 13, 1901. S. 71. — Vgl. auch No. 852 und 819.
Ebenda No. 3854. September 7, 1901. S. 327 f.

705 CURRY, John T.: Wall Calendars with Quotations from Shakespeare.
Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 7. January-June 1901. S. 334 f.
Vgl. ebenda S. 209 (unter No. 756); sowie auch S. 334 f. und 478 (unter No. 774 und 959).

706 CYPHER», The too-literal «bi-literal, of Francis Bacon». A «Melancholy Anatomy».
The Publishers' Circular. London. Vol. 75 (New Series Vol. 22.) 1901. S. 643 f.
Vgl. No. (138).

707 CYRIL: «Hamlet» Ameliorated.
Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 6. July-December 1900. S. 369.

708 DAM, H. J. W.: Sir Henry Irving. (Illustrated.)
The Playgoer. London. November 1901.

709 DANIEL, P. A.: The Second Folio Shakspeare.
The Athenæum. London. No. 3850. Aug. 10, 1901. S. 200. — Vgl. auch No. 679 und 772.

710 DAVIDSON, Israel: Shylock and Barabas: A Study in Character.
The Sewanee Review. New York. (Sewanee, Tenn.) Vol. 9. No. 3. July 1901. S. 337 ff.

711 DAWSON, Edgar: Shakespeare's Development as shown in his Songs.
Poet Lore. London. Vol. 11 (New Ser. Vol. 3). 1899. December.

712 DEY, E[dward] Merton: «As You Like It.» Act II, sc. VII, l. 53—57: «He that a fool doth very wisely hit — Doth very foolishly, although he smart, — Not to seem senseless of the bob: if not, — The wise man's folly is anatomized — Even by the squandering glances of the fool.»
Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 6. July-December 1900. S. 364 und Series 9. Vol. 7. January-June 1901. S. 345.
Vgl. ebenda Series 9. Vol. 7. 1901. S. 22 (unter No. 901 und No. 789), sowie früher Series 8. Vol. 5. S. 63, S. 283, S. 362 — Vol. 7. S. 203.

**713** Dey, E[dward] Merton: «As You Like It». Act iii, sc. ii, l. 204—207: «Good my complexion! dost thou think, though I am caparisoned like a man, I have a doublet and hose in my disposition?»
Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 7. January-June 1901. S. 344.

**714** Dey, E[dward] Merton: «King Lear». Act iii, sc. vii, l. 63—65: «If wolves had at thy gate howled that stern time, — Thou shouldst have said, 'Good porter, turn the key', — All cruels else subscrib'd.»
Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 6. July-December 1900. S. 204.
Vgl. ebenda S. 363 (unter No. 902).

**715** Dey, E[dward] Merton: «King Lear». Act iv, sc. ii, l. 53—55: «That not know'st — Fools do those villains pity who are punish'd — Ere they have done' their mischief».
Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 6. July-December 1900. S. 204.

**716** Dey, E[dward] Merton: «King Lear». Act iv, sc. iii, l. 31—33: «There she shook — The holy water from her heavenly eyes, — And clamour moisten'd.»
Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 6. July-December 1900. S. 204 f.

**717** Dey, E[dward] Merton: «King Lear». Act iv, sc. vi, l. 168—169: «Through tatter'd clothes small vices do appear; — Robes and furr'd gowns hide all.»
Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 6. July-December 1900. S. 205.
Vgl. ebenda S. 363 (unter No. 903).

**718** Dey, E[dward] Merton: «Othello». Act ii, sc. i, l. 60—65: «But, good lieutenant, is your general wived?» etc.
Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 6. July-December 1900. S. 364 f.
Vgl. ebenda Series 9. Vol. 2. 1898. S. 408 (von R. M. Spence; Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 408).

**719** Dey, E[dward] Merton: «The Winter's Tale».
Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 6. July-December 1900. S. 6.
Vgl. ebenda Series 9. Vol. 5. 1900. S. 288, 329 f., 392 f. (unter No. 142[a], 143[a] und 227[a]).

**720** Dey, E[dward] Merton: «The Winter's Tale.» Act i, sc. ii, l. 138—143: «Thou dost make possible things not so held — Communicatest with dreams.»
Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 7. January-June 1901. S. 22 f.

**721** Dey, E[dward] Merton: «The Winter's Tale.» Act i, sc. ii, l. 146—150: «What means Sicilia? — He something seems unsettled. — How, my lord! What cheer? how is't with you, best brother?» etc.
Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 6. July-December 1900. S. 4 f.

**722** Dey, E[dward] Merton: «The Winter's Tale.» Act ii, sc. i, l. 174—179: «Camillo's flight, — Added to their familiarity — (Which was as gross as ever touch'd conjecture, etc.)»
Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 7. January-June 1901. S. 23.

**723** Diehl, Anna Randall: Women in the Study of Shakespeare.
Frank Leslie's Popular Monthly. New York. February 1900. S. 417.

**724** Dillon, Arthur: The Staging of Shakespeare: a Rejoinder. [Unter No. 122[a] ist sinnentstellend «The Stating of Sh.» gedruckt.]
The Westminster Review. London. Vol. 154. 1900. October. S. 427.
Vgl. auch No. 932.

**725** Discovery, The Great, of Bacon's «Bi-literal Cypher».
The Publishers' Circular. London. Vol. 75 (New Series Vol. 22). 1901. S. 621.
Vgl. No. (138).

**726** Ditchfield, P. H.: Shakespeare in Buckinghamshire.
Temple Bar. London. April 1901.

**727** Dobell, Bertram: An unknown early Allusion to Shakspeare.
The Athenaeum. London. No. 3821. Jan. 19, 1901. S. 91 f.

**728** Dowden, Edward: (Zu Romeo and Juliet Act III, sc. II, l. 1—9: «By their own beauties.»)

Literature. London. Vol. 7. July-December 1900. S. 491.
Vgl. auch No. 697, sowie No. 693 und No. 703.

**729** Dodgson, Edward Spencer: Shakespeare's Epitaph in Labourdin. Baskisch.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 7. January-June 1901. S. 345.
Das Epitaph lautet:

«Jesusen izena gatik, ez otoi! lagun ona,
Ez phalaz idok ak hemen zerratu den erhautsa!
Benedicatu harri hek gupidets dituena,
Ta bedi ene hezurren higitzen maradica!»

**730** Dodgson, E[dward] S[pencer]: Shakespeare and Vondel.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 7. January-June 1901. S. 147.
J. v. Vondel soll die Worte 'Ick hoor, ick denck, ick sie (Palamedes Amsteldam 1625 — De Darde Handel — Scene 3) aus Shakespeares Taming of the Shrew (Induction, Scene 2: «I see, I hear, I speak») entnommen haben.

**731** Downing, Charles: God in Shakespeare. The course of the Poet's Spiritual Life with his reflections thereon and his resultant Conception of his World-Personality inductively established from his Text. Second edition with Special Preface to meet Preconceptions and Misconceptions. London: Greening & Co. 1901. (434 S.) 8⁰

Rezensionen: Glasgow Herald (On every page is evidence of rare energy and still rarer subtlety). — Art and Literature (Its practical value is great, for it is written by one who has a thorough textual knowledge of Shakspeare, and the possessor of it will become acquainted with many cross-readings of texts of which probably he had been previously unaware) — Graphic (The Sonnets are very freely used in conjunction with the plays, and «Clelia», with the self-confidence of the prophet of a new faith, sees clearly where others have but groped dimly. To him the sonnets have no mystery, and he expounds their meaning with an assurance which is really captivating).

**732** (Downing, Charles:) The Messiah-ship of Shakspeare. Sung and Expounded by Clelia. London: Greening & Co., Ltd. 1901 (XX, 104 S.) 8⁰

Inhalt: Preface — The Messiahship of Shakspeare: A Symbolic Poem — The Symbolism and Religion of «The Sonnets» and «The Tempest»; and how to know the Personality of Shakspoare as of the Messianic type. (Read before the Society of «The Three Kings», June 1900.) — Notes on the Symbolism of «The Winter's Tale» — Notes on the Symbolism of «Cymbeline» — The Method of the Symbolism of «The Sonnets» Displayed — The Arrow: A Symbolic Poem.

Rezensionen: Literature. London. Vol. 8. January-June 1901. S 301 (The author maintains that Shakespeare creates artistically the religion that Prof. Seeley sketched speculatively in «Ecce Homo» and «Natural Religion»; that The Tempest is the artistic counterpart of Ecce Homo, and The Sonnets the artistic counterpart of Natural Religion; that Shakespeare, in these two works, presents himself as the exemplar of the ideas which he symbolically teaches.) — Literature. London. Vol. 8. January-June 1901. S. 351 (The author thinks Shakespeare's life work was to reconstruct Christianity in the light of the Reformation and Renaissance — first, by living the developed life himself, for our example; secondly, by certain symbolical works, namely, «The Sonnets», «The Tempest», «Winter's Tale» and «Cymbeline.») — The Publishers' Circular. London. Vol. 74 (New Series Vol. 20) 1901. S. 607.

**733** Dyce, [A.]: Glossary to Shakespeare, edited by Harold Littledale. London: Swan Sonnenschein and Co. 1901.

**734** Egan, M. F.: Some phases of Shakesperean interpretation.

Catholic University Bulletin. 1899. October.

**735** Elson, Louis C.: Shakespeare in Music. A Collection of the chief Musical Allusions in the Plays of Shakespeare, with an Attempt at their Explanation and Derivation, together with much of the Original Music. Illustrated. London: David Nutt [Boston, Mass. Printed] 1901. (XIV, 11, [15], 354 S.) 8⁰

Music Lovers' Series.

Inhalt: Chap. I. The musical side of the poet — His versatility — The orchestra in the time of Shakespeare. Drayton's description of English instruments. Bacon's summary of music in Elizabethan days — A comparison of Bacon and Shakespeare in their musical allusions — A contribution to the Baconian controversy — Concerted music at the end of the sixteenth century.

Chap. II. Instruments mentioned by Shakespeare — «Consorts» — Fifes — Viols — The recorders — The bagpipe.

Chap. III. Instruments continued — The virginals — A musical error — The Sonnets — Musical mistakes of great authors. — Queen Elizabeth and her virginal playing — The lute — Difficulty of tuning. — Presents of lute strings — The organ.

Chap. IV. The musical life of England in Shakespeare's times — The great contrapuntal epoch — Famous English composers — Status of musicians — Shakespeare's satirical allusions to musicians. Brandt's «Ship of fooles» — Musical servants.

Chap. V. Shakespeare's technical knowledge of music — «Broken music» — John Skelton's Diatribe — Time keeping — Harmony prized above mere melody — The eighth sonnet — Similar views of Browning — The proper wedding of poetry and music — «The Passionate Pilgrim» — Wagner and Herbert Spencer on the union of the two arts.

Chap. VI. Musical knowledge of Shakespeare continued — Surer in vocal than in instrumental work — Technical vocal terms — «Setting» a time — Burdens — Divisions, key and gamut — Plain-song.

Chap. VII. The dances of Shakespeare — Many dances sung — The dump — Other dances — England fond of lively dances — The morris-dance — Masques — These preceded operas in England.

Chap. VIII. Shakespeare's æsthetic appreciation of music — Index to characters by their appreciation of music — Famous persons who have disliked music — Shakespeare's jests at music balanced by his tributes to the art — Evening music — The music of the sea — The music of the spheres.

Chap. IX. The bacchanalian music of Shakespeare — Early English drinking songs — Skelton's ale-song — Tavern life and customs — Catches — Ancient rounds — «Three-men's songs».

Chap. X. Bacchanalian music continued — A Scottish melody used by Shakespeare — Table music in Elizabethan days — Refrains of catches and ballads — Hunt's-ups — Serenades — Morning songs.

Chap. XI. The ballads of Shakespeare — Antiquity of English ballads — Antique examples — Ophelia's ballads — The pathology of the madscene — Edgar's music in «K. Lear» — Madsongs in this epoch — Antolycus and his ballads in «Winter's Tale» — Plots of Shakespearean plays as found in ballads — «Greensleeves» as cited by Shakespeare.

Chap. XII. Shakespeare's lyrics — The lyric poets of the Elizabethan epoch — Ben Jonson — Marlowe — Parodies of other poets — Doubtful poems — The numerous settings of Shakespeare's poems — «Take, oh take those lips away» — «Come live with me and be my love» — German translations and German musical settings of Shakespeare — Schubert's «Hark, hark, the lark» — Purcell.

Chap. XIII. Children as singers — Shakespeare's musical stage-directions — The «Chorus» — Musical interludes — Music after plays — Final jigs — Trumpet signals — Drums — Bells — Sennet — Pageants upon stage — Historical music.

Chap. XIV. The musical influence of Shakespeare — Various kinds of music inspired by Shakespeare's plays — Influence on Wagner — Berlioz and his Shakespearian subjects — Conclusion.

**736** Engel, Eduard: A History of English Literature from its Beginning to Tennyson. Translated by J. H. Freese. London: Methuen and Co. 1901. (491 S.) 8°

Ist eine Übersetzung der 4. Auflage der deutschen Litteraturgeschichte von Ed. Engel. — Vgl. auch No. 1004.

**737** England, Shakespeare's. 1564—1616. By G. J. S.

Scots Magazine. Perth & London. Vol. 25. March 1900. S. 241.

**738** Etty, J. L.: Studies in Shakespeare's History. iv. Henry the Eighth. — v. «King John.»

Macmillan's Magazine. London. April [u.] October 1901.
I—III s. No. 127**.

**739** Family, Shakespeare's. (Illustrated.)

Antiquary. London. August 1901.

**740** Family, Shakespeare's.

Genealogical Magazine. London. June 1901.

**741** Family Tree, Shakespeare's.

Literature. London. Vol. 8. January-June 1901. S. 315.
Vgl. auch No. 910.

**742** Faucit, Helena [i. e. Lady Martin]: On some of Shakespeare's female characters. Dedicated, by permission, to Her Most Gracious Majesty Queen Victoria. With a Portrait by Lehmann. Sixth Edition, with a New Preface. London: William Blackwood & Sons 1901. 8°

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 388 und früher. — Ferner No. 56*.

**743** FOARD, James T.: The Joint Authorship of Christopher Marlowe and William Shakespeare.

Gentleman's Magazine. London. Vol. 288. February 1900. S. 134.

Rezension: Review of Reviews. London. Vol. 21. February 1900. S. 158.

**744** FOARD, James T.: Some Recent Biographies of Shakespeare.

Manchester Quarterly. Manchester. Vol. 19. January 1900. S. 79.

**745** FORD, C. Lawrence: «Merchant of Venice.» Act III, sc. II: «Tell me where is fancy bred, — Or in the heart or in the head? — How begot, how nourished? — Reply, reply.» etc.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 6. July-December 1900. S. 5.

**746** FOSTER, William: Forged Shakespeariana.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 6. July-December 1900. S. 41 f.

**747** FOTHERINGHAM, D. R.: Mrs. Quickly's «Table of green fields.»

Knowledge. An illustrated Magazine of Science, Literature & Art. London. Vol. 24. No. 184. February 1901. S. 31 f.

Enthält eine Erklärung obiger Worte in dem Bericht der Mrs. Quickly über den Tod Falstaffs. (Henry V. Act II, sc. III. l. 17.)

Rezensionen: Knowledge. London. Vol 24. No. 186. April 1901. S. 88 f. (von H. ALGAR) — Ebenda S. 89 (von John James COULTON). — Literature. London. Vol. 8. January-June 1901. S. 279 f. — The Lancet. London. 1901. Vol. 1. S. 144.

**748** FULLER, Harold de W.: The Sources of Titus Andronicus.

Publications of the Modern Language Association of America. Baltimore. Vol. 16. (N. S. Vol. 9.) 1901. No. 1.

**749** FULLER, Harold de W.: The sources of Titus Andronicus. With a note on «Titus and Vespacia» and «Titus and Ondronicus» in Henslowe's diary by G. P. BAKER.

Publications of the Modern Language Association of America. Baltimore. Vol. 16. (N. S. Vol. 9.) 1901. No. 1.

Abdruck des vorigen Aufsatzes.

Rezension: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen. Braunschweig. Bd. 106 (Neue Serie Bd. 6). 1901. S. 473.

Aus dem holländischen und deutschen Titus Andronicus wird ein von Shakespeare benütztes Stück konstruiert und hierauf die Eigenarbeit Shakespeares herausgeschält. Die Hensloweschen Eintragungen sollen auf das vor-Shakespearesche Stück gehen. Die Verfasser haben viel Scharfsinn bewiesen; die Frage ist nur, was man unter Shakespeares «Revision» versteht. Wo wir es deutlich studieren können, ist es ein gründliches Umgiessen, auch in seiner Erstlingszeit.

**750** FYFE, H. Hamilton: A permanent Shaksperean Theatre.

Littell's Living Age. Boston, Mass. Vol. 225. 1900. June 9. S. 609 und The Eclectic Magazine. New York. Vol. 135. 1900. August. S. 222.

Vgl. auch No. 137. Der Artikel ist mehrmals an verschiedenen Stellen in derselben Form erschienen.

**751** G., M. N.: Shakespeare the «Knavish».

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 7. January-June 1901. S. 255.

Vgl. ebenda S. 162 f. unter No. 668; sowie S. 255, 330 und 474 unter No. 669, 930 und 762.

**752** GALLUP, Elizabeth Wells: The Tragedy of Anne Boleyn deciphered. London: Robert Banks and Son 1901. 8°

**753** GARNETT, Richard: Essays of an Ex-librarian. London: William Heinemann 1901. 8°

Die zweite kleine Schrift der Sammlung (S. 29—54) ist betitelt: The Date and Occasion of «The Tempest». Sie wendet sich gegen die Behauptung Goldwin SMITH's (vgl. No. 898), dass unter Ferdinand der Kurfürst Friedrich von der Pfalz und unter Miranda dessen Braut Elizabeth, Tochter Jakobs I von England, zu verstehen sei. Garnett wünscht nun zu beweisen 1. That «The Tempest» was written for performance before a private audience, and on occasion of a marriage. 2. That the particular audience and the particular marriage are known from documentary evidence, and further revealed by evident allusions to the personality of the bridegroom, and to the recent death of Prince Henry, and by the introduction of King James himself into the peace. 3. That there is additional internal evidence for the date of 1613, and no evidence for another date. (S. 33.)

**754** GERARD, John. «Soc. Jesu»: Shakespeare and the Gunpowder Plot. (I. II. III.)
Literature. London. Vol. 8. January-June 1901. S. 350, 396 f. und 448.
Vgl. No. 879 und 920.

**755** GERVAIS, Francis P.: Shakespeare not Bacon. Some Arguments from Shakespeare's Copy of Florio's Montaigne in the British Museum. London: At the Unicorm Press 1901. (2 Bl., 4 Taf., 35 S.) 4°
Inhalt: The author's purpose is to corroborate the direct statements in the First Folio that William Shakespeare the actor, who was born and died at Stradford-on-Avon, wrote the plays usually attributed to him. His arguments will be drawn from the subject-matter and a comparison of handwritings, facsimiles of which appear in the four Plates at the commencement of this work, now for the first time made public (except of course, the signatures).
Vgl. No. 139[ff].
Rezensionen: The Academy. London. Vol. 60. No. 1513. May 4, 1901. S. 383 f. (Mr. Gervais's argument is this: The Florio Montaigne, bearing Shakespeare's signature, has ms. notes of Latin maxims, drawn from Montaigne, with references to the pages where they occur. It also has ms. notes of Latin maxims, from other authors not Montaigne. Mr. Gervais seeks to show, by comparing the writings with Shakespeare's acknowledged signature to legal documents, that the notes are by the poet himself, and to show that they are not Bacon's by a comparison with Bacon's acknowledged hand.) — Literature. London. Vol. 8. January-June 1901. S. 378.

**756** GNOMON: Wall Calendars with Quotations from Shakespeare.
Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 7. January-June 1901. S. 209.
Vgl. ebenda S. 334 f. (von John T. CURRY unter No. 705, von W. H. HELM unter No. 774) ferner S. 478 (von E. YARDLEY unter No. 959).

**757** GRAY, Robert: The True Hamlet of William Shakespeare. Peterhead: «Sentinel» Office 1901.

**758** GREENWOOD Jun., M.: Richard II.
Literature. London. Vol. 8. January-June 1901. S. 251.
Vgl. auch WALKLEY, A. B.: A Theory of «Richard the Second». Ebenda S. 218. (No. 941.)

**759** GREER, R Cassan: Shakespeare's «Excrescences».
Literature. London. Vol. 8. January-June 1901. S. 349.

**760** GREG, W. W.: Giraldi Cintio and the English Drama.
The Modern Language Quarterly. London. Vol. 3. 1900. No. 3. S. 189.
Der Aufsatz handelt von Giovanbattista GIRALDIS Hecatommithi als direkte oder indirekte Quelle von Shakespeares Othello, Measure for Measure, Twelfth Night, All's Well That Ends Well und Much Ado About Nothing.

**761** H., C. E.: Shakespeare's «Sonnets», Print 1609.
Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 6. July-December 1900. S. 435 f.
Vgl. ebenda S. 348 (von A. HALL, unter No. 765).

**762** HAINES, Reginald: Shakespeare the «Knavish».
Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 7. January-June 1901. S. 474.
Vgl. ebenda S. 162 f. unter No. 668; sowie S. 255 und 330 unter No. 751, 669 und 762.

**763** HAINES, Reginald: Shakespeare Queries.
Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 7. January-June 1901. S. 388.
Über die beiden Fragen (1) ob Delia Bacon die Erlaubnis zur Öffnung von Shakespeares Grab erhielt und (2) ob Shakespeare, Jonson und andere bei Spensers Begräbnis Epitaphe verfasst und ihm dieselben in das Grab nachgeworfen haben.
Vgl. ebenda S. 454 (von F. JARRATT, unter No. 791).

**764** HALE, W.: Cycling thro' Shakespeare's Land. (Illustrated.)
Outing. New York. Vol. 36. 1900. August. S. 490.

**765** HALL, A.: Shakespeare's «Sonnets», Print 1609.
Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 6. July-December 1900. S. 348.
Vgl. darauf ebenda S. 435 f. (von C. E. H., unter No. 761).

**766** HALL, H. F.: Robert Burton and Venus and Adonis.
Literature. London. Vol. 8. January-June 1901. S. 77.

**767** HALLECK, R. P.: History of English literature. New York: 1900. (V, 499 S.) 8°

768 HALLETT, W. Hughes: Shakespeare in the Fifties.

The Fortnightly Review. London. New Series Vol. 69. (Old Series Vol. 75.) 1901. January-June. S. 553—558.

769 HAMLET, Sarah Bernhardt's.

Poet Lore. A quarterly magazine of letters. Boston. Vol. 12 (New Ser. Vol. 4). 1900. No. 1. S. 148 f.

770 HAPGOOD, Norman: The Stage in America, 1897—1900. New-York: The Macmillan Company 1901.

Rezension: The Athenæum. London. No. 3851. Aug. 17, 1901. S. 231.

Das Work, dessen einzelne Kapitel bereits früher im «Commercial Advertiser», im «Bookman» und in anderen Zeitschriften erschienen sind, enthält viele wertvolle Angaben über die Darstellung Shakespearescher Dramen in Amerika.

771 HARDING, Edward: A Baconian Summary. With Preface by Mrs. Henry POTT London: Robert Banks and Son 1901. 8°

772 HARTLEY, Edward: The Second Folio Shakspeare.

The Athenæum. London. No 3849. Aug. 3, 1901. S. 168 und No. 3852. Aug. 24, 1901. S. 264. — Vgl. auch No. 679 und 709.

773 [HEATH, H. Frank:] The Elizabethan Age. By H. F. H.

The Modern Language Quarterly. London. Vol. IV. No. 1. 1901. S. 1—5.

774 HELM, W. H.: Wall Calendars with Quotations from Shakespeare.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 7. January-June 1901. S. 335.

Vgl. ebenda S. 209 (unter No. 756), sowie auch S. 334 f. und 478 (unter No. 705 und 959).

775 HEMPL, George: «Aroint thee, witch, aroint thee.» (Macbeth. Act I, sc. III, l. 6.)

Poet-Lore. A quarterly Magazine of Letters. Boston, Mass. Vol. 13 (New Series Vol. 5). 1901. No. 3. S. 425—427.

Vgl. No. 893.

776 HENNEMAN, John Bell: BARNFIELDS Ode: «As it fell upon a day.»

An English Miscellany presented to Dr. Furnivall in honour of his 75th birthday. Oxford 1901. No. 20. S. 158—164. — Vgl. No. 678 und 940.

777 HILL, William K.: How to set a Literature Paper, illustrated from «As you Like It.»

Educational Review. London. 1900. March. S. 168.

778 HILLIS, Newell Dwight: Shakespeare's Counsels to Laertes. New York: Revell, H. Fleming & Co. [1900?] 12°

779 HODELL, Charles W.: The Apostrophe to Sleep in «Henry IV.»

Poet-Lore. A quarterly Magazine of Lotters. Boston, Mass. Vol. 13 (= New Series Vol. 5). 1901. No. 2. S. 309 ff.

780 HUDSON, J. H: Shakespeare's Ghosts.

Westminster Review. London. Vol. 153. April 1900. S. 447—454.

Rezension: Jahrbuch der Deutschen Sh.-Ges. Jg. 37. 1901. S. 290 f. (von Wilhelm DIBELIUS).

781 HUGO, Victor: Shakespeare. The tricentennial of his birth, April, 1864. (An unpublished Essay.)

North American Review. New York. Vol. 173. No. 3. No. 538. Sept., 1901. S. 289—293.

In 1864, at the time of the three hundredth anniversary of Shakespeare's birth, Victor Hugo published a volume of critical essays, entitled «Shakespeare», and it was at this time that the tribute to Shakespeare's genius which opens this number of the Review was written. Naturally such a paper had no place in the critical volume, and it was never published. It now appears for the first time.

Rezension: Review of Reviews. London. Vol. 24. Oct. 15, 1901. S. 412. — Vossische Zeitung. Berlin. No. 428 vom 12. Sept. 1901.

782 HUME, F.: Shylock of the River. London: Digby and L. 1900. (316 S.) 8°

783 HUNT, Theodore W.: English Meditative Lyrics. (Illustrated.) New York: Eaton and Mains. Cincinnati: Curtis and Jennings 1899.

Rezension: Modern Language Notes. Baltimore. Vol. 14. 1899. S. 288 ff. (von Charles Edward HART). Das Buch behandelt nach einem allgemeinen Kapitel über die Zeit der Elisabeth eingehender Spenser, Shakespeare, Milton und neuere Dichter.

**784** HURST, E. W.: Cordelia. (Illustrated.)

Great Thoughts. London. Vol. 5. January 1900. S. 241.

**785** HURST, E. W.: Desdemona. (Illustrated.)

Great Thoughts. London. Vol. 5. February 1900. S. 305.

**786** HURST, E. W.: Imogen. (Illustrated.)

Great Thoughts. London. Vol. 5. March 1900. S. 369.

**787** HUTCHINSON, William G.: A Shakespearean Americanism.

The Academy. London. Vol. 60. No. 1497. Jan. 12, 1901. S. 40.

Rezension: The Academy. Vol. 60. No. 1499. Jan. 26, 1901. S. 91 (von Juan W. P. CHAMBERLIN).

**788** INDEX, An, to the Shakespeare Memorial Library. City of Birmingham. Free Libraries. Reference Department. P. 1. 2. Birmingham: Percival Jones Ltd. 1900. 1901. 4°

1. English Editions of Shakespeare's Works, Separate Plays and Poems. 1900. (52 S.)
2. English Shakespeariana. 1901. (S. 53—165.)

Rezensionen: (Zu P. 1:) The Academy. London. Vol. 59. July 28. 1900. No. 1478. S. 64. — Literature. London. Vol. 7. July-December 1900. S. 52.

**789** INGLEBY, Holcombe: «As You Like It.» Act II, sc. VII, l. 53—57: «He that a fool doth very wisely hit — Doth very foolishly, although he smart» etc.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 7. January-June 1901. S. 22.

Vgl. ebenda Series 9. Vol. 6. 1900. S. 364 und Series 9. Vol. 7. 1901. S. 345 (beide unter No. 712) sowie auch S. 22 (unter No. 901).

**790** JAMESON, Mrs.: Shakespeare's Heroines. With many Decorative Designs by R. Anning BELL. London: J. M. Dent and Co. 1901. (392 S.) 16°

**791** JARRATT, F.: Shakespeare Queries.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 7. January-June 1901. S. 454.

Vgl. ebenda S. 388 (zu Frage 1 unter No. 763).

**792** JONAS, Maurice: An Error in the Vale Press Shakespeare. [Othello. Act II, sc. III.]

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 6. July-December 1900. S. 104.

Vgl. auch No. (20).

**793** JONAS, Maurice: «Othello». Act I, sc. I, l. 1 ff.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 6. July-December 1900. S. 204.

**794** «JULIUS CAESAR»: A Mystical Play, by J. D.

New Ireland Review. Dublin-New York. Vol. 12. February 1900. S. 372.

**795** KENNEDY, William Sloane: Shakespeare's Astronomy: Did he ever accept the fact that the Earth revolves on its Axis and around the Sun?

Poet Lore. A quarterly Magazine of Letters. Boston, Mass. Vol. 13 (New Series Vol. 5). 1901. No. 3. S. 366—379.

**796** KENNEDY, William Sloane: Renan's Caliban.

Poet-Lore. A quarterly Magazine of letters. Boston. Vol. 12 (New Ser. Vol. 4). 1900. No. 1. S. 145—148.

**797** KENNEDY, William Sloane and William James ROLFE, and John Townsend TROWBRIDGE: [An American Shakespeare Memorial Building.]

Poet-Lore. A quarterly Magazine of Letters. Boston, Mass. Vol. 13 (New Series Vol. 5). 1901. No. 2. S. 311—313.

A Proposal for a Shakespeare Memorial Theatre in Boston.

**798** L., H. P.: Use of the word «rabbating» by Shakespeare.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 7. January-June 1901. S. 407 f.

**799** LAMB, Charles and Mary: Tales from Shakespeare, with 20 illustrations by H. PILLÉ, etched by L. Menzies. Vol. 1. 2. London: Duckworth and Co. 1901.

Rezension: The Athenæum. London. No. 3866. November 30, 1901. S. 733: (The illustrations by H. Pillé are creditable, but certainly do not represent English types of beauty).

**800** LAMB, Charles and Mary: Tales from Shakespeare. 16 Illustrations by W. H. ROBINSON. London: Sands 1901. (296 S.) 8°

**801** LAMB, Charles and Mary: Tales from Shakespeare. With Introductions and Additions by F[red] J[ames] FURNIVALL, illustrated by Harold COPPING Vol. 1. 2. London. Paris. New York: Raphael Tuck & Sons Ltd. 1900. XIII, 347 u. XIV, 308 S.) — Amerikanische Ausgabe 1901. 8°

Inhalt: (Vol. 1:) The Comedy of Errors — A Midsummer-Night's Dream — The Two Gentlemen of Verona — The Merchant of Venice — The Taming of the Shrew — Much Ado About Nothing — As You Like It — Twelfth Night, Or, What You Will — All's Well That Ends Well — Measure for Measure — The Tempest — The Winter's Tale. (Vol. 2:) Romeo and Juliet — Hamlet, Prince of Denmark — Othello — Macbeth — King Lear — Timon of Athens — Pericles, Prince of Tyre — Cymboline — List of Dr. Furnivall's Sketches of Shakspere's Plays. 1. Love's Labour's Lost — 2. The Merry Wives of Windsor — 3. Julius Caesar — 4. Troilus and Cressida — 5. Antony and Cleopatra — 6. Coriolanus.

Rezensionen: The Athenæum. London. No. 3866. November 30, 1901. S. 733: (These new versions are half familiar, half for the Shakespeare student rather abstracts than imitations of Lamb. The whole book represents as handsome a form of a «classic», as the editor rightly styles it, as we are likely to see for many a day). — The Spectator. November 2, 1901. (Dr. Furnivall's contributions to the book are of considerable interest.) — Punch. November 27, 1901. (Charmingly illustrated.) — The Standard. November 26, 1901. — Saturday Review. London. Vol. 92. November 2. 1901. (It is clear that neither labour nor money has been spared in the production of these volumes. — Vanity Fair. October 31, 1901. (Never before have Lamb's Tales been produced so lavishly.) — The Globe. October 28, 1901. — The Sphere. November 2, 1901. — The King. December 7. 1901. — Daily News. November 20, 1901. — Observer. October 27, 1901. — The Graphic. November 23, 1901 — Black and White. November 16, 1901. — Ladies' Field. November 30, 1901. — St. James's Gazette. December 9, 1901. — Pall Mall Gazette. October 31, 1901. — Newcastle Daily Journal. November 2, 1901. — St. James's Budget. November 8, 1901. — The Westminster Budget. December 6. 1901. — The World. November 20, 1901. — Daily Graphic. November 9, 1901. — Morning Advertiser. November 8, 1901. — Sheffield Telegraph. November 8, 1901. — The Scotsman. November 7, 1901. — Liverpool Courier. November 29, 1901. — Irish Times. November 15, 1901. — Western Gazette. November 1, 1901. — Dundee Courier. November 6. 1901. — Dublin Freeman's Journal. November 8, 1901. — South Wales Daily News. October 28, 1901. — Glasgow Herald. October 31, 1901. — Cork Constitution. October 29, 1901. — Bath Chronicle. October 31, 1901. — Die vorliegende Bearbeitung der Lamb'schen Shakespeare-Erzählungen, die in England berechtigtes Aufsehen erregt hat, muß zweifellos zu den klassischen Büchern gerechnet werden. Von den zahllosen Ausgaben des in England ungemein verbreiteten Buches seit dessen erstem Erscheinen im Jahre 1807 übertrifft die vorliegende Furnivall'sche, was Inhalt, Illustrationen und Form der Ausstattung anbetrifft, alle vorhergehenden.

**802** LEE, G. Ambrose: The Heraldry of Shakespeare's «King Henry the Fifth» at the Lyceum Theatre.

The Genealogical Magazine. London. Feb. 1901.

**803** LEE, Gerald Stanley: If Shakespeare came to Chicago.

Critic. New York. August. Sept. 1901.

**804** LEE, Sidney: The «Robustious Comedy» of Shakespeare's «Henry v.»

Literature. London. Vol. 8 January-June 1901. S. 38 und S. 77.

Vgl. auch No. 936.

**805** LEE, Sidney: Some Undescribed Copies of the First Folio Shakespeare.

The Transactions of the Bibliographical Society, November 1898-June 1900.

Rezension: The Athenæum. London. No. 3866. November 30, 1901. S. 733.

**806** LEE, Sidney: «Fire out» in literary English.

The Athenæum. London. No. 3821. Jan. 19, 1901. S. 80 f.

Shakespeare gebraucht den Ausdruck mehrfach und in verschiedener Bedeutung, so im Lear und im 144. Sonett.

**807** LEE, Sidney: Shakespeare's Life and Work: being an Abridgment chiefly for the Use of Students of «A Life of William Shakespeare.» New Edition. London: Smith Elder & Co. 1901. 8°

Vgl. auch No. 174**.

Rezensionen: [zu verschiedenen Auflagen:] School World. January 1901. S. 32. — Spectator. London. December 15, 1900. S. 894. — The Educational Times. London. February 1901. S. 77. — Bookman. London. January 1901. S. 138. — Educational Review. London. February 22, 1901. S. 62. — Modern Language Notes. Baltimore. Vol. 16. 1901. Sp. 114 ff. (von C. Alphonso SMITH). — Literature. London. Vol. 6. 1900. January-June. S. 320 (von Fernand HENRY. Vgl. No. 91*).

**808** LEE, Sidney: Shakespeare and Bacon.

The Times. London. December 20, 1901 und wieder abgedruckt im Stratford-upon-Avon Herald. No. 2157. December 27, 1901. S. 8.

Vgl. No. (138).

**809** LEE, Sidney: Shakespeare and Patriotism.

The Cornhill Magazine. London. May 1901.

Rezensionen: The Academy. London. Vol. 60. No. 1513. May 4, 1901. S. 377. — Das litterarische Echo. Berlin. Jg. 3. 1900—1901. Heft 16. Sp. 1134 (von Elizabeth LEE).

**810** LEE, Sidney: Shakespeare and Patriotism.

Critic. New York. June 1901.

**811** LEE, Sidney: Shakespeare and the Elizabethan Playgoer. (A Lecture delivered on Tuesday afternoon, March 20, 1900 at Queen's College London.)

An English Miscellany presented to Dr. Furnivall in honour of his 75th birthday. Oxford 1901. No. 28. S. 235—254. — Vgl. No. 840.

**812** LEE, Sidney: Shakespeare and the Modern Stage.

Nineteenth Century. London. Vol. 47. January 1900. S. 146 ff. — Derselbe Aufsatz erschien ziemlich gleichzeitig in The Eclectic Magazine. New York. Vol. 134. April 1900. S. 499 ff. und in Littell's Living Age. Boston, Mass. Vol. 224. 1900. March 3. S. 539 ff.

Rezension: Review of Reviews. London. Vol. 21. January 1900. S. 60.

**813** LEE, Sidney: The Shakespeare First Folio.

The Athenæum. London. No. 3829. March 16, 1901. S. 347.

Inhalt: S. Lee beabsichtigt zu der von der Clarendon Press zu veranstaltenden neuen Facsimile-Ausgabe in Calotypnachdruck der ersten Folio-Ausgabe vom Jahre 1623, nach dem Exemplar des Herzogs von Devonshire in Chatsworth, eine litterarische Einleitung zu schreiben und bei der Gelegenheit festzustellen, wieviel Exemplare dieser ungemein wertvollen und wichtigen Ausgabe ausser der obigen noch vorhanden sind. Er bittet zu diesem Zwecke alle Besitzer dieser Ausgabe um Mitteilung über ihr Exemplar. — Vgl. The Academy. London. Vol. 60. No. 1514. May 11, 1901. S. 397 f. und ebenda Vol. 61. No. 1523. July 13, 1901. S. 23.

Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 22. 1901. No. 29. Sp. 1825. — Literature. London. Vol. 7. July-December 1900. S. 492 und ebenda Vol. 8. January-June 1901. S. 207 f. — Das litterarische Echo. Berlin. Jg. 3. 1900—1901. Heft 13. Sp. 920 (von Elizabeth LEE). — Litterarisches Centralblatt. Leipzig. Jg. 1901. No. 29. Sp. 1196. — The Publishers' Circular. London. Vol. 75 (New Series Vol. 22) 1901. S. 33. — Allgemeine Zeitung. München. Beilage. Jg. 1901. No. 167.

**814** LEEPER, Alex.: The Earliest Printed Testimony to the Fame of Shakespeare.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 7. January-June 1901. S. 25 f.

**815** LEEPER, Alex.: «Romeo and Juliet.» Act II, sc. III, l. 1—4: «The grey-eyed morn smiles on the frowning night, — Chequering the eastern clouds with streaks of light,» etc.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 6. July-December 1900. S. 5 f.

**816** LEES, John: Questions on Shakespeare's «King Henry V.» London: Allman & Son 1900. (102 S.) 8°

Vgl. auch No. 621.

**817** LIBBY, M. F.: Shakespeare and Adolescence.

The Pedagogical Seminary. Worcester, Mass. Vol. 8. No. 2. June 1901. S. 163 ff.

**818** LIDDELL, M. H.: Van Dam and Stoffel's Shakespeare.

The Nation. New York. Vol. 71. 1900. November 1. S. 351. — Vgl. No. (653).

**819** LITTLEDALE, Harold: On «Vllorxa» in «Timon of Athens,» III, IV. 112.

The Athenæum. London. No. 3839. May 25, 1901. S. 672. — Vgl. auch ebenda No. 3846. July 13, 1901. S. 71 f. (Henry CUNINGHAM und Francis John PAYNE: On «Vllorxa» . . .) unter No. 704 und 852. Sodann ebenda No. 3848. July 27, 1901. S. 136 (wiederum Harold LITTLEDALE: On «Vllorxa», and Arthur DILLON), ferner No. 3851. Aug. 17, 1901. S. 231 f. (von Francis John PAYNE) unter No. 852.

**820** LOGEMAN, H.: «This too too solid flesh.» [Hamlet I, II, 129.]

An English Miscellany presented to Dr. Furnivall in honour of his 75th birthday. Oxford 1901. No. 30. S. 278—281. — Vgl. No. 840.

**821** Lounsbury, Thomas R[aynesford]: Shakespeare as a dramatic artist. With an account of his reputation at various periods. New York: Ch. Scribner's Sons — London 1901. (XVII, 449 S.) 8°

Yale Bicentennial Publications. — Shakespearean Wars. 1.

**822** Mabie, Hamilton Wright: William Shakespeare.

Outlook. New York. Vol. 64—66. January-December 1900.
These articles are large excerpts of the book which the author afterwards published. Vgl. unter No. 177[a] und 823.

**823** Mabie, Hamilton Wright: William Shakespeare: poet, dramatist and man. New cheaper edition. London & New York: The Macmillan Co. 1901. 8°

Vgl. No. 177[a] und 822.

Rezensionen: The Athenæum. London. No. 3822. Jan. 26, 1901. S. 122 f. — The Academy. London. Vol. 59. No. 1495. Dec. 8, 1900. S. 638 und Vol. 60. No. 1506. March 16, 1901. S. 224 f. — Poet-Lore. Boston. Vol. 12 (New Ser. Vol. 4). 1900. No 4. S. 612 f. — Literature. London. Feb. 23, 1901. S. 138 (Well arranged and well proportioned . . . He errs grievously, and inexcusably in the frequent inaccuracy of his references to the literature contemporary with Shakespeare's works. These and similar blunders render Mr. Mabies work of comparatively little value to Shakespeare students and the attractions of a sumptuous format, with one hundred illustrations, cannot be allowed to cover serious deficiencies in the necessary equipment of a Shakespearean biographer.) — Nation. New York Vol. 71. 1900. December 13. S. 473 (von G. L. Kittredge). — Dial. Chicago, Ill. Vol. 29. 1900. December 16. S. 492 (von M. B. Anderson). — Preussische Jahrbücher. Berlin. Bd. 105. Juli-September 1901. S. 154 f. (von Hermann Conrad. Vgl. No. 993).— Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 22. 1901. No. 49. Sp. 3114. — Jahrbuch der Deutschen Sh.-Ges. Jg. 37. 1901. S. 241 f. (von George Bosworth Churchill). — Allgemeine Zeitung. München. Beilage. Jg. 1901. No. 126 (über Shakespeare-Biographien von H. Jantzen). — The Saturday Review. London. Vol. 91. 1901. No. 2363. S. 171 f. (Results in Shakespeare Scholarship.)

**824** Mabie, Hamilton Wright: Ethical significance of tragedies.

Outlook. New York. Vol. 66. 1900. December 22. S. 990.

**825** («Macbeth» Crux, A.) Macbeth. Act i, sc. ii, l. 7—23.

Poet-Lore. A quarterly Magazine of Letters Boston, Mass. Vol. 13 (New Series Vol. 5). 1901. No. 2. S. 306.

**826** MacCallum, M. W.: The Authorship of the Early «Hamlet.»

An English Miscellany presented to Dr. Furnivall in honour of his 75th birthday. Oxford 1901. No. 31. S. 282—295 — Vgl. No. 840.

**827** McClumpha, C. F.: Parallels between Shakspere's Sonnets and A Midsummer Night's Dream.

Modern Language Notes. Baltimore. Vol. 16. 1901. Sp. 328—336.

**828** McGovern, J. B.: Pluto in Shakespeare as God of Wealth.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 6. July-December 1900. S. 17 f.
Vgl. auch No. 894.

**829** McKnight, David A.: The Tragedy of Ophelia.

Poet-Lore. A quarterly Magazine of letters. Boston. Vol. 12 (New Ser. Vol. 4). 1900. No. 2. S. 253—270.

**830** Mallock, W. H.: A new Light on the Bacon-Shakespeare Cypher.

The Nineteenth Century and after. London. No. 298. December 1901.
Rezension: Review of Reviews. London. Vol. 24. December 1901. S. 628.

**831** Marchant, Francis P.: A Fictitious Scene in «Hamlet». (Act iv, sc. iv.)

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 7. January-June 1901. S. 343 f.
Vgl. No. 1186.

**832** Marshall, J. A.: Julius Caesar at Her Majesty's: Architecture on the Stage. (Illustrated.)

Architectural Review. London. Vol. 8. November 1900. S. 195.
Rezension: Review of Reviews. London. Vol. 22. December 1900. S. 599.

**833** Mathew, E. J.: A History of English Literature. London: Macmillan and Co., Ltd. 1901. (534 S.) 8°

Rezensionen: The Academy. London. Vol. 60. No. 1512. April 27, 1901. S. 360 f.: Over the great century from the accession of Elizabeth to the Restoration Prof. Mathew's methods break down alltogether . . . The sonnets of Shakespeare are practically treated as if they

stood alone, instead of being members of a long and important series . . . Anne Hathaway is said to have been the daugther, not of a «yeoman», but of a «German»! Half a dozen other inaccuracies in the pages on Shakespeare, which there is no room to set out here, are, we fear, Prof. Mathew's own. — Literature. London. Vol. 8. January-June 1901. S. 417.

834 Max: «Coriolanus» and other plays.

The Saturday Review. London. Vol. 91. 1901. No. 2374. S. 536 f.

835 Max: Shakespeare in two directions.

The Saturday Review. London. Vol. 91. 1901. No. 2358. S. 14 f.

836 Max: Twelfth Night.

The Saturday Review. London. Vol. 91. 1901. No. 2363. S. 171 f.

837 Mellows, E. S.: Story of English literature. London: Methuen 1900. (304 S.) 8°

838 Mendenhall, T. C.: A mechanical Solution of a literary Problem.

The Popular Science Monthly. Lancaster, Pa., and New York. Vol. 60. No. 2. December 1901. S. 97 ff.

An attempt to show that Shakespeare has a «characteristic curve», when the proportions of his vocabulary considered according to the number of letters in his words are plotted by the method of rectangular coordinates, using the number of letters in a word as the abscissa and the corresponding number of words in a thousand as the ordinate.

839 Miller, W.: Shakespeare's King Lear and Indian Politics. London: Luzac & Co. 1901. (115 S.)

Rezension: School World. March 1901. S. 110 (anerkennend).

840 Miscellany, An English, presented to Dr. Furnivall in honour of his seventy-fifth birthday. (Edited by W. P. Ker.) Oxford: At the Clarendon Press 1901. (VIII, 500 S.) 8°

Enthält 51 einzelne Abhandlungen, darunter:

20: Henneman, John Bell: Barnfield's Ode «As it fell upon a day».
28: Lee, Sidney: Shakespeare and the Elizabethan Playgoer.
30: Logeman, H.: «This too too solid Flesh».
31: MacCallum, M. W.: The Authorship of the Early «Hamlet».
36: Smith, G. C. Moore: Shakespeare's «King John» and «The Troublesome Raigne».
(50:) Littlehales, H.: Bibliography of F. J. Furnivall.

Rezensionen: The Academy. London. Vol. 60. No. 1499. Jan. 26, 1901. S. 89. — Literaturblatt für german. und roman. Philologie. Leipzig. Jg. 22. 1901. No. 3/4. S. 135 f. (Genaue Inhaltsangabe.) — The Athenæum. London. No. 3821. Jan. 19, 1901. S. 83. — Ebenda No. 3828. March 9, 1901. S. 301. — Ebenda No. 3839. May 25, 1901. S. 661 (H. C. Beeching: English Literature and American Professors I. [zu No. 20] (Vgl. No. 678). — Deutsche Literaturzeitung. Berlin. Jg. 22. 1901. No. 30. Sp. 1892—1896 (von Alois Brandl). — Allgemeine Zeitung. München. Beilage. 1900. No. 47. S. 8. — Literature. London. Vol. 8. January-June 1901. S. 84 f. — Beiblatt zur Anglia. Mitteilungen über englische Sprache und Litteratur . . . Halle a. S. Bd. 13. 1902. S. 1 ff. (von Wolfgang Keller.) — The Dublin Review. London. Vol. 128. 1901. January-April. S. 454 f.

841 Morgan, Appleton: The «Passionate Pilgrim» Affair.

Conservative Review. Washington. Vol. 3. 1900. June. S. 270.

842 Morley, George: Shakespeare's greenwood. The customs of the country, the language, the superstitions, the customs, the folk lore, the birds and trees, the parson, the poet, the novelist. Illustrated. Boston: L C. Page and Co. 1901. 8°

Vgl. No. 190[IV]. — Amerikanische Ausgabe.

Rezensionen der englischen Ausgabe von 1900: The Bookman. London. 1900. November. S. 67. — Literature. London. Vol. 7. July-December 1900. S. 322. — The Academy. London. No. 1518. Vol. 60. June 8, 1901. S. 489 f. — The Saturday Review. London. Vol. 91. 1901. No. 2366. S. 274 f.

843 Ne Quid Nimis: [Das Sonnet: «The little love-god lying once asleep» und seine Quelle.]

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 6. July-December 1900. S. 317.

844 Owen, Orville W.: A celebrated case. Bacon or Shakespeare. Request to reopen. Brief for Plaintiff. 1893. 8°

845 Owen, Orville W.: The Tragical Historie of our Late Brother, Robert, Earl of Essex, by the Author of «Hamlet», «Richard III», «Othello», «As You Like It»

&c., and of the newly Discovered Tragedy of Mary Queen of Scots Deciphered from the Works of Francis Bacon. Detroit, Mich.: The Howard Publishing Co. 1894. 8°

846 OWEN, Orville W.: The Tragedy of Anne Boleyn: a Cipher Drama, found in the works of Sir Francis Bacon and deciphered by Mrs. E. W. GALLUP. London: 1901. 8°

Rezension: The Publishers' Circular. London. Vol. 76 (New Series Vol. 23). 1902. S. 5 (Another 'BACON' TRAGEDY. Vgl. No. 670).

847 P., R.: Shakespeare and Animal Experimentation.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 6. July-December 1900. S. 103.

848 PADELFORD, Frederick Morgan: Macbeth the Thane and Macbeth the Regicide.

Modern Language Notes. Baltimore. Vol. 16. 1901. Sp. 224—237.

849 PAGE, Thomas: The English Language, its Sources, Growth, History, and Literature. Including Biographies of Principal Autnors. London: Moffatt & Paige 1901. (115 S.) 8°

850 PALMER, J. Foster: Shakespeare and Cicero.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 6. July-December 1900. S. 316 f.
Vgl. auch No. 882 und 957.

851 PANCOAST, Henry S.: Introduction to English Literature. London: George Bell and Sons 1901. (556 S.) 8°

Rezension: Literature. London. Vol. 8. January-June 1901. S. 538.

852 PAYNE, Francis John: On «Vllorxa» in «Timon of Athens», III. IV. 112.

The Athenæum. London. No 3846. July 13, 1901. S. 71 f., No. 3851. Aug. 17, 1901. S. 231 f. und No. 3857. Sept. 28, 1901. S. 424. — Vgl. auch No. 704 und 819.

853 PEDRICK, Gale: Shakespeare's Treatment of the Roses of York and Lancaster.

Moring's Quarterly. London. June 1901.

854 PEMBERTON, T. Edgar: Concerning the Shakespeare Annual Festival «The First of the New Century». Commencing on Monday, April 15, 1901. (Shakespeare Memorial Theatre, Stratford-upon-Avon.) Stratford-on-Avon: J. Morgan 1901. (45 S.)

Vgl. The Athenæum. London. No. 3833. April 13, 1901. S. 476. — Literature. London. Vol. 8. January-June 1901. S. 152 und 353.

855 PHELPS, Charles E.: Falstaff and equity. Introduction by Henry A. CLAPP. Boston: Hougton, Mifflin and Co. 1901.

Rezension: Baconiana. London. New Series. Vol. 9. 1901. No. 36. S. 208—214 (Falstaff and equity: a review. By a lawyer [Reprinted from June No. Cram's Magazine]).

856 PHILOSOPHY, Shakespeare's, of Life. I. II. III.

Tablet. 1899. 19. August, 23. September und 14. October.

857 PHIN, John: Shakespearean notes and new readings. New York: Industrial Publication Co. 1901. (34 S.)

Rezension: The Publishers' Weekly. NewYork. Vol. 59. January-June 1901: (The writer of these notes seems to have worked out several new readings and important interpretations of Shakespearean texts, which must commend themselves to all thoughtfull Shakespeare students).

858 PIATT, Sarah: Poem on Shakespeare: «The Swan of Avon».

Harper's Monthly Magazine. New York. Vol. 40. October 1900. S. 711.

859 P[ORTER], C[harlotte]: The Variorum Edition of Shakespeare.

Poet-Lore. A quarterly magazine of letters. Boston. Vol. 13 (New Ser. Vol. 5). 1901. No. 1. S. 141—148.
Vgl. No. 599.

860 PORTER, Charlotte, and Helen A. CLARKE: Shakespeare's Antony and Cleopatra.

Poet-Lore. A quarterly magazine of letters. Boston. Vol. 12 (New Ser. Vol. 4). 1900. No. 1. January. S. 97—104.

861 PORTER, Charlotte, and Helen A. CLARKE: Shakespeare's «Macbeth».

Poet-Lore. A quarterly magazine of letters. Boston. Vol. 13 (New Ser. Vol. 5). 1901. No. 1. S. 111—122.

**862** Porter, Charlotte, and Helen A. Clarke: Shakespeare's «Macbeth»: Moot points for discussion.

Poet-Lore. A quarterly magazine of letters. Boston. Vol. 12 (New Ser. Vol. 4). 1900. No. 3. July. S. 430—436.

Reprinted by request from Poet-Lore, November 1890, a number now out of print and rare.

**863** Porter, Charlotte, and Helen A. Clarke: Shakespeare Studies. Macbeth. New York. Cincinnati. Chicago 1901. (144 S.) 12°

Inhalt: First Section. I. Shakespeare Study Programme. Plot and Progress. II. The Characters and their Relations. III. The Supernatural in «Macbeth» and its Relation to the Plot. IV. Language Study. V. Shakespeare's Modeling of his Material. VI. Moot Points for Discussion. Second Section. VII. Shakespeare's Literary Material. VIII. Literary Illustrations.

Rezensionen: The programmes for Shakespeare Study prepared by the Misses Porter and Clarke are the best I have ever seen. The Macbeth, already published, will be an invaluable companion and supplement to my edition and all others used in schools and colleges. (W. J. Rolfe.) — Not only does the book stimulate curiosity, but, having stimulated it, it does everything to satisfy it. (Horace Howard Furness.)

**864** Pott, Mrs. Henry [i. e. Constance M. Pott]: Did Francis Bacon Write Shakespeare? Part IV. V. London: R. Banks and Son 1900. 8°

Vgl. Jahrbuch der Deutschen Sh.-Ges. Jg. 22. S. 306; Jg. 29/30. S. 341; Jg. 36. S. 395.

**865** Pott, Mrs. Henry [i. e. Constance M. Pott]: Obiter dicta of Bacon and Shakespeare on mind, manners, morals. London: Robert Banks and Son 1900. (316 S.) 8°

**866** Questions, Some, in Shakespeare.

The Academy. London. Vol. 60. No. 1496. Jan. 5, 1901. S. 17 f.

Enthält 59 scherzhafte Fragen aus Shakespeares Werken, z. B. 1. Welches war der Name von Hamlets Onkel? 2. Wie hiess Falstaffs Schneider? 3. Wie hiess die Geschichte, welche Imogen im Bette las? u. s. w. Vgl. dazu: The Academy. No. 1497. Jan. 12, 1901. S. 23. — No. 1498. Jan. 19, 1901. S. 44. — No. 1499. Jan. 26, 1901. S. 91 (von J. Pierce und von R. W. K. Edwards).

**867** Rader, W.: The Drama of Domestic Life. (Illustrated.) [zu Othello.]

Great Thoughts. London. Vol. 7. November 1900. S. 101.

**868** Rader, W.: A Shakespearean Sermon. (1.) «Macbeth». (2.) «Hamlet». (Illustrated.)

Great Thoughts. London. Vol. 7. October 1900. S. 37. — December 1900. S. 193.

**869** Rashleigh, E. C.: Clopton, Warwickshire, and its Memories. (Illustrated.)

Universal Magazine. London. Vol. 1. March 1900. S. 150.

**870** Robertson, J. Logie: English Drama. London: William Blackwood and Sons 1900. 8°

Rezension: The Academy. London. Vol. 60. No. 1498. Jan. 19, 1901. S. 60: (The editor of this book thinks that the study of the drama has been too long confined to Shakespeare ... It seems strange, considering the object of the book, that he should devote fifty pages of it to Shakespeare.)

**871** Rolfe, W[illiam] J[ames]: Some Shakespearian Questions. VI. Concerning Claudio in «Much Ado.»

Poet-Lore. A quarterly magazine of letters. Boston. Vol. 12 (New Ser. Vol. 4). 1900. No. 4. October. S. 551—558.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 394.

**872** Rolfe, William James: Two new Studies of Shakespeare's Sonnets.

Critic. New York. July 1901.
Ein Vergleich zwischen den beiden Monographieen über Shakespeares Sonette von Samuel Butler, vgl. No. 86, und Parke Godwin, vgl. No. (141).

**873** Rushton, W[illiam] L[owes]: Shakespeare's Books. [To be continued.]

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 5. January-June 1900. S. 329 (vgl. No. 203). — Ebenda Vol. 6. July-December 1900. S. 144 f., S. 283 f., S. 464 ff. und Vol. 7. January-June 1901. S. 163 f., S. 423 f.

**874** Seccombe, and J. W. Allen: The Age of Shakespeare. London: George Bell and Sons 1901.

Handbooks of English Literature edited by Prof. Hales.

**875** Setting, The, of a Greek Play.

Quarterly Review. London. Vol. 188. S. 360 ff.

Contains a brief comparison of the simple setting of a play in Shakespeare's time with the modern setting of his plays. Nothing is mentioned beyond well-known facts.

**876** Shakespear, Did, write the Book of Psalms?

The Publishers' Circular. London. Vol. 76 (New Series Vol. 23). 1902. S. 30.

«In the name Shakespear there are four vowels and six consonants. If you write down the figure 4 and then follow it by the figure 6, you get 46. Very well — turn to Psalm 46 and you will find that in it the 46th word from the beginning is 'shake', while the 46th word from the end is 'spear'. This fact may be held to prove, that the Psalms were written by Shakespeare and that this is really the correct way of spelling his name.»

**877** Shakespeare and Country Life, by D. F. H.

Land Magazine. London. Vol. 4. February 1900. S. 143.

**878** Shakespeare and the Earl of Pembroke. I. The Key to the Sonnets Enigma. II. Mistress Fitton.

Blackwood's Magazine. Edinburgh and London. No. 1027. May 1901. — No. 1028. June 1901.

Rezension: The Review of Reviews. Vol. 23. January-June 1901. London. S. 471.

**879** Shakespeare and the Gunpowder Plot.

Gelegentlich der Rezension des Buches von E. L. Taunton: The History of the Jesuits in England, 1580—1773, in der Literature (London. Vol. 8 January-June 1901. S. 313 f.) wurde erwähnt, dass sich in Shakespeares Macbeth eine Stelle finde, die eine Anspielung auf die Pulververschwörung enthalte. Die Stelle, Act II, sc. III lautet: «Here's a knocking indeed . . . Here's a farmer that hanged himself on the expectation of plenty . . . Knock, knock! Faith, here's an equivocator that could swear in both the scales, in either scale; who committed treason enough for God's sake, yet could not equivocate to Heaven: O, come in, equivocator!» Hieran knüpft sich eine längere Kontroverse, durch welche in der «Literature» unter obigem Titel eine Reihe von Aufsätzen hervorgerufen werden. — Vgl. drei Aufsätze von John Gerard, S. J. SS. 350, 396 f. und 448 (No. 754), zwei vom Verfasser der obigen Rezension des Tauntonschen Werkes, unterzeichnet: «Your Reviewer» (SS. 374 und 424), zwei von Ethelred L. Taunton (SS. 374 und 424 — vgl. No. 920) und einer vom Herausgeber der Literature (S. 448).

**880** Shakespeare and Molière as Psychologists.

The Lancet. London. 1901. Vol. 1. S. 196 f.

**881** Shakespeare and the Sea.

The Spectator. London. Vol. 84. 1900. May 19. S. 697 ff. — Derselbe Aufsatz erschien fast gleichzeitig in The Eclectic Magazine. New York. Vol. 135. September 1900. S. 407 ff. und in Littell's Living Age. Boston, Mass. Vol. 226. 1900. July 14. S. 131 ff.

Vgl. auch unter No. 882.

**882** Shakespeare and the Sea.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 6. July-December 1900. S. 136 f. (von Percy Simpson, siehe No. 895), S. 212 (von Edward Yardley, siehe No. 958), S. 291 (von Percy Simpson), S. 376 f. (von Edward Yardley). — Vgl. auch ebenda S. 56 f. (u. d. T.: Shakespeare and Cicero von Edward Yardley), sowie ebenda Series 9. Vol. 1. 1898. S. 504; Vol. 2. 1898. S. 113, 189, 455; Vol. 3. 1899. S. 36, 173; Vol. 5. 1900. S. 462.

Vgl. auch unter No. 881.

**883** Shakespeare Forgeries.

The Publishers' Circular. London. Vol. 75 (New Series Vol. 22). 1901. S. 102.

**884** Shakespeare Sonnet Kalendar, 1902. London: Simpkin 1901. 18°

Vgl. auch No. 665.

**885** Sharp, R. Farquharson: Architects of English Literature. London: Swan Sonnenschein & Co. 1900. (332 S.) 8°

Rezensionen: Preußische Jahrbücher. Berlin. Bd. 104. 1901. S. 534 f. (von Hermann Conrad: Ein Bild von der Persönlichkeit Shaksperes läßt sich auf 13 Seiten nicht geben; dieser Aufsatz, der dem Verfasser gewiß die größte Mühe bereitet hat, ist am wenigsten gelungen.) — Literature. London. Vol. 8. January-June 1901. S. 73. (No criticism worthy of the name, but there are notable omissions and some inaccuracies . . . The most interesting feature of the book is the reproduction in facsimile of the handwriting of the authors.)

**886** Sherman, L. A.: Shakespeare: artist and man. New York: The Macmillan Co. 1901. 12°

**887** Showell, Charles: Shakespeare's Avon, from Source to Severn. Illustrated, with 180 Pen and Ink Drawings by the Author. London: Simpkin 1901. (214 S.) 8°

**888** Sillard, Robert M.: Barry Sullivan and his Contemporaries. Vol. 1. 2. London: Fisher Unwin 1901.

Rezension: The Athenæum. London. No. 3869. Dec. 21, 1901. S. 851 f. (Contains the story of the early struggles and subsequent triumphs of Sullivan, whom the English-speaking world pronounced «the most illustrious Shakespearean actor of the latter half of the nineteenth century». As the book begins it concludes, and on the last page we learn that «his name closes the roll of the great actors who for over a century illumined Shakespeare's immortal page».

**889** Sillard, Robert M.: The Supremacy of Shakespeare.

Twentieth Century. London. April 1901.

**890** Simpson, Percy: «King Henry v.» Act v, sc. ii, l. 12: «So happy be the issue of our land, brother Ireland, — Of this good day and of this gracious meeting.»

Notes and Queries. London. Series 9. Vol 7. January-June 1901. S. 22.

**891** Simpson, Percy: «King John.» Act ii, sc. i, l. 574: «Commodity, the bias of the World, — The world, who of itself is peised well, — Made to run even upon even ground,» etc.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 7. January-June 1901. S. 345.

**892** Simpson, Percy: «Julius Caesar.» Act ii, sc. i, l. 204—205: «Unicorns may be betrayed with trees, — And bears with glasses, elephants with holes.»

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 6. July-December 1900. S. 203 f.
Vgl. ebenda Series 9. Vol. 5. 1900. S. 393 unter No. 217^m.

**893** Simpson, Percy: «Macbeth.» Act i, sc. iii, l. 6: «Aroint thee, witch! the rump-fed ronyon cries.»

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 6. July-December 1900. S. 5.
Vgl. No. 776.

**894** Simpson, Percy: Pluto in Shakespeare as God of Wealth.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 6. July-December 1900. S. 18.
Vgl. auch No. 828.

**895** Simpson, Percy: Shakespeare and the Sea.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 6. July-December 1900. S. 136 f. und S. 291.
Vgl. Shakespeare and the Sea unter No. 882.

**896** Sinnett, A. P.: New Light on Shakespeare.

National Review. London. August 1901.
Über Elizabeth Wells Gallup: Bi-literal Cypher of Sir Francis Bacon. Vgl. No. (138).

**897** Smith, G. C. Moore: Shakespeare's «King John» and «The Troublesome Raigne».

An English Miscellany presented to Dr. Furnivall in honour of his 75th birthday. Oxford 1901. No. 36. S. 335—337. — Vgl. No. 840.

**898** Smith, Goldwin: The Politics and Religion of Shakespeare.

Macmillan's Magazine. London. January 1889.
Vgl. auch No. 753.

**899** Sonnets, Shakespeare's, in French.

Bookman. New York. Vol. 12. 1900. October. S. 132.
Siehe auch No. (462) und 953.

**900** Souvenir of Shakespeare's Comedy, «Twelfth Night» produced at Her Majesty's Theatre by Herbert Beerbohm Tree, on the 5th February, 1901. London: Hentschel 1901. obl.-8°

**901** Spence, R. M.: «As You Like It». Act ii, sc. vii, l. 53—57. «He that a fool doth very wisely hit — Doth very foolishly, although he smart» etc.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 7. January-June 1901. S. 22.
Vgl. ebenda Series 9. Vol. 6. 1900. S. 364 und Series 9. Vol. 7. 1901. S. 345 (beide unter No. 712) sowie S. 22 (unter No. 789).

**902** Spence, R. M.: «King Lear». Act III, sc. VII, l. 63—65: «All cruels else subscrib'd».

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 6. July-December 1900. S. 363.
Vgl. ebenda S. 204 (unter No. 714).

**903** Spence, R. M.: «King Lear». Act IV, sc. VI, l. 168—169: «Through tatter'd clothes great vices do appear — Robes and furr'd gowns hide all».

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 6. July-December 1900. S. 363.
Vgl. ebenda S. 205 (unter No. 717).

**904** Spence, R. M.: «Merchant of Venice». Act II, sc. IX, l. 59—62: «To offend, and judge, are distinct offices, — And of opposed natures».

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 6. July-December. 1900. S. 5.
Vgl. ebenda Series 9. Vol. 5. 1900. S. 163f. unter No. 119[a].

**905** Spence, R. M.: Shakespeare's Pronunciation of «Orison».

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 6. July-December 1900. S. 227f.
Anknüpfend an Notes and Queries. Ser. 9. Vol. 6. S. 52. — Vgl. auch ebenda S. 375f. (von E[dward] Yardley, siehe No. 956).

**906** Spencer, Truman Joseph: Here he comes in the likeness of a Jew. Hartford: T. J. Spencer 1900.

Rezension: Poet-Lore. A quarterly magazine of letters. Boston. Vol. 12 (New Ser. Vol. 4). 1900. No. 1. S. 136f. (von H[arriott] S. O[live]): In this little monograph is told the story of Kean's poverty and early struggles, and his suddon marvellous archievement — how «the Shylock of verity came to London, and prosperity to Edmund Kean». In Shakespeare's own day merely a comic figure, a red-haired and deformed buffoon, Shylock was reincarnated by Macklin about the time of Kean's birth as the very spirit of cruel revenge, a conception which appealed to Pope as «the very Jew that Shakespeare drew». But Kean gave to this figure an intellectual power, asserted the moral dignity in this scion of a down-trodden race, so that Coleridge said to watch him was like reading Shakespeare by flashes of lightning.

**907** Stanley, H. M.: Shakespeare or Balzac: which is greater?

Dial. Chicago, Ill. Vol. 29. 1900. November 16. S. 347.

**908** Stephen, Leslie: Did Shakespeare write Bacon?

The National Review. London. November 1901.

**909** Stephen, Leslie: Shakespeare as a Man.

National Review. London. April 1901.
Rezensionen: Literature. London. Vol. 8. January-June 1901. S. 274: (Mr. Stephen takes the view of Prof. Brandes that we may to a certain extent come to know Shakespeare's character from his writings, and he endeavours to construct it, in a paper which will please even readers who do not agree with the conclusions drawn.) — Das litterarische Echo. Berlin. Jg. 3. 1900—1901. Heft 16. Sp. 1134 (von Elizabeth Lee).

**910** Stopes, C(harlotte) C(armichael): Shakespeare's Family, being a Record of the Ancestors and Descendants of William Shakespeare with some Account of the Ardens. London: Elliot Stock 1901. — New York: James Pott & Co. (VII, 257 S.) 8°

Inhalt: Part 1, 1. The name of Shakespeare — 2. The localities of early Shakespeares — 3. The later Shakespeares before the poet's time — 4. The Shakespeare coat of arms — 5. The impalement of the Arden arms — 6. The Ardens of Wilmecote — 7. John Shakespeare — 8. William Shakespeare — 9. Shakespeare's Descendants — 10. Collaterals — 11. Cousins and Connections — 12. Contemporary Warwickshire Shakespeares — 13. Shakespeares in other Counties — 14. London Shakespeares.

Part 2, 1. The Park Hall Ardens — 2. The Ardens of Longcroft — 3. Other Warwickshire Ardens — 4. The Ardens of Cheshire — 5. Branches in other Counties — Terminal Notes — Index.

Das Buch besteht aus den sechs teilweise umgearbeiteten Aufsätzen, welche die Verf. im Jahre 1897 im Londoner «Genealogical Magazine» veröffentlicht hat. — Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 404.

Rezensionen: The Athenæum. London. No. 3827. March 2, 1901. S. 276. — Ebenda No. 3832. April 6, 1901. S. 426f. — Replik: Ebenda No. 3833. April 13, 1901. S. 467 (von Charlotte C. Stopes). — The Academy. London. Vol. 60. No. 1510. April 13, 1901. S. 321f.: (Mrs. Stopes approaches Shakespeare's life from a strictly genealogical and not a literary point of view. «Perhaps never before has anyone attempted to write a life of the poet with so little allusion to his plays and poems.») — Literature. London. Vol. 8. January-June 1901. S. 315 (Shakespeare's Family Tree: Mrs. Stopes has practically made it her object to

collect notices of all persons bearing the name of Shakespeare, and of a very large number bearing the name of Arden, from the first appearance of those designations in English nomenclature to the present day. She has accomplished her task with no little industry in amassings facts ... Our scepticism in the matter is assisted by the fact that we do not agree with Mrs. Stopes in finding «the consciousness of a noble ancestry» amongst the stuff of Shakespeare's poetry. Vgl. No. 741). — Preussische Jahrbücher Berlin. Bd. 105. Juli-September 1901. S. 156f. (von Hermann CONRAD. Vgl. No. 993). — Baconiana. London. New Series Vol. 9. No. 35. 1901. S. 129—132 (More Shakespearean Romance by G. S. Vgl. No. 672).

**911** STOPES, Charlotte Carmichael: Patronymics in Essex.

The Athenæum. London. No. 3850. Aug. 10. 1901. S. 191f.: (Über das Vorkommen der Namensform «Shakespurr», «Shakesby», «Shuxbye», and «Shakesphere».)

**912** STOPES, Charlotte Carmichael: The «West-End» of Elizabeth, James, and Charles.

The Athenæum. London. No. 3853. Aug. 31, 1901. S. 286f.

(Es begegnen der Verfasserin dort u. a. die Namen der Hathaways, Shakespeares und der Bagleys.)

**913** STREAMER, Volney, and Louis Francis EGGERS: Book Titles from Shakespeare. New York: Calumet Press — London 1901. 16°

A thousand copies, on hand-made paper.

Rezension: The Academy. London. Vol. 60. No. 1517. June 1, 1901. S. 457.

**914** STRONACH, G(eorge): Shakespeare's Knowledge (of Italian and Greek).

The Academy. London. Vol. 60. No. 1500. Feb. 2, 1901. S. 111.

Vgl. ferner A. LANG: Rhymed Elegiacs and Adonis's Gardens. Ebenda Vol. 60. No. 1501 Feb. 9, 1901. S. 130. — George STRONACH: Adonis's Gardens. Ebenda Vol. 60. No. 1504. March 2, 1901. S. 193. — Appleton MORGAN: Adonis's Garden. Ebenda Vol. 60. No. 1506. March 16, 1901. S. 236.

**915** SUTTON, W. A.: A Shakespearean Curiosity in the MS. of «Love's Labour's Lost».

New Ireland Review. Dublin. Vol. 14. September 1900. S. 33.

**916** SUTTON, W. A.: Jonson, Chettle, Shakespeare.

New Ireland Review. Dublin. June 1901.

**917** SUTTON, W. A.: Shakespeare's Plays and Bacon's Philosophy.

New Ireland Review. Dublin. October 1901.

**918** SUTTON, W. A.: The Prophetic Soul of the Wide World.

New Ireland Review. Dublin. Vol. 14. November 1900. S. 168.

[Zur Shakespeare-Bacon-Kontroverse.]

**919** SUTTON, W. A.: Bacon's Theory of Poetry.

New Ireland Review. Dublin. November 1901.

**920** TAUNTON, Ethelred L.: Shakespeare and the Gunpowder Plot.

Literature. London. Vol. 8. January-June 1901. S. 374 und 424.

Vgl. No. 879 und 754.

**921** THEOBALD, Robert M.: Shakespeare Studies in Baconian Light. London: Sampson Low, Marston and Co., Ltd. 1901. (XII, 499 S.) 8°

Contents: Preface — I. Preliminaries — II. Presumptive Evidence: 1. Shakspere's Personal History 2. Greene's Groatsworth of Wit 3. Probabilities 4. The Lawyer 5. The Aristocrat 6. The Classical Scholar 7. Various Accomplishments 8. Shakspere Biography — III. Francis Bacon: 1. The Scholar and Man of the World 2. The Poet 3. Bacon's Concealments 4. Bacon's Literary Output 5. Bacon's Assurance of Immortality 6. Personal Characteristics (1) Striking the Breast (2) Bacon's Fall (3) Bacon's Self-vindication (4) Bacon's Dramatic Faculty (5) Bacon's Verdict against Himself — IV. I Cannot Tell — V. Companionship in Calamity — VI. The Philosophy of Wonder — VII. Bacon's Philosophy of Hope — VIII. Bacon's «Sartor Resartus»: (1) Garment of Folly (2) of State and Pride (3) of Sobriety or Sadness (4) of Mirth (5) of Humility (6) of Virtue (7) of Content (8) of Sanctity (9) of Love (10) of Strangeness — IX. Love and Business: Bacon's Essay of Love compared with the Treatment of Love in Shakespeare: 1. The Problem 2. Mistaken View of the Essay 3. The Essay of Love. Its Real Import 4. Bacon's Praise of the Worthiest Affection 5. Restricted Use of Love in Shakespeare 6. Love in Historical Plays 7. Love in Tragedies 8. Love in Comedies 9. Love always Subordinate in Shakespeare 10. Love in the Minor Poems 11. Love Lyrics 12. Conclusions 13. The Aethiope 14. Love Engendered in the Eye 15. Folly and Love Connected Generally — X. Philosophical Maxims: 1. Mines and Forges 2. Miracles and Misery 3. Sunshine Everywhere 4. The

Genesis of Poetry 5. Money and Muck 6. Past and Future 7. Impossibilities 8. Physiognomy 9. Sleep 10. Nature and Art 11. Nature and Fortune 12. Primum Mobile 13. Philosophia Prima 14. Conclusion — XI. The Promus: 1. The Procus 2. Hail of Pearl 3. Ulysses 4. Voluntary Forgetting 5. Like One's Self — XII. Echoes and Correspondencies — XIII. The Scholarship of Shakespeare: 1. Classic Allusions 2. The Classical Plays 3. Grammatical Forms — XIV. The Classic Diction of Shakespeare — Appendix on Marlowe: I. Shakespeare Quotations — II. Classical Words in Chap. XIV — III. General: Topics and Names.

Rezension: Baconiana. London. New Series Vol. 10. 1902. No. 37. S. 51 ff.

**922** Theobald, W.: Much Ado about Nothing.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 7. January-June 1901. S. 108.

**923** Thimm, Helen: F. R. Benson; the Phelps of Today. (Illustrated.)

Universal Magazine. London. Vol. 1. July 1900. S. 497.

**924** Thiselton, Alfred E[dward]: «All's Well that Ends Well». Act II, sc. III, l. 84—85: «I had rather be in this choice than throw Amesace for my life».

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 6. July-December 1900. S. 6.

**925** Thiselton, Alfred E[dward]: «All's Well that Ends Well». Act V, sc. III, l. 35—36: «There's a Cardecue for you: Let the Justices make you and fortune friends; I am for other businesse».

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 6. July-December 1900. S. 363 f.

**926** Thiselton, Alfred Edward: Some Textual Notes on «Measure for Measure». London: Folkard & Son, for the Author. 1901.

Rezension: The Athenæum. London. No. 3852. Aug. 24, 1901. S. 263.

**927** Thiselton, Alfred E[dward]: «Romeo and Juliet». Act I, sc. I, l. 234—235: «'Tis the way to cal hers (exquisit) in question more».

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 7. January-June 1901. S. 344 f.

**928** Thomson, Clara: Thomas Edwards and his Criticism of Warburton's Edition of Shakespeare; an early Romanticist.

Cornhill Magazine. London. Vol. 9. October 1900. S. 487.

**929** Thorndike, Ashley Horace: The Influence of Beaumont and Fletcher on Shakespeare. Worcester, Mass.: Press of Oliver B. Wood — London 1901. (VII, 176 S.) 8°

Rezensionen: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen. Braunschweig. Bd. 106 (Neue Serie Bd. 6). 1901. S. 473: (Eine sorgsame Arbeit. Der allgemeine Einfluß von Beaumont und Fletcher, und der spezielle von ihrem Drama «Philaster», wird besonders an Shakespeares «Cymbeline» erwiesen. «Pericles» ist nicht so sehr eine Romanze «but rather a return to the old chronological, narrative dramatization of stories of wonderful adventures.» Immerhin hätte ein Ausblick auf die vorausgehenden romantischen Komödien die Anfänge der Romanzen noch klarer legen können.) — Beiblatt zur Anglia. Mitteilungen über englische Sprache und Litteratur . . . Halle a. S. Jg. 12. 1901. S. 250 (von [Max Friedr.] M[ann]: This monograph is based on a dissertation accepted for the degree of Doctor of Philosophy at Harvard University. It is an essay in historical criticism and contains the results of considerable investigation in the stage history and chronology of the Elizabethan drama as well as a discussion of the relations of Shakspere's romances to contemporary plays, which is of interest in connection with the study of his life and art.)

**930** Thorpe, W. G.: Shakespeare the «Knavish».

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 7. January-June 1901. S. 330 f.

Vgl. ebenda S. 162 f. unter No. **668**; sowie S. 255 und 474 unter No. **751**, **669** und **762**.

**931** Tragedy, The, of Hamlet according to Prof. Herford and Edward Dowden.

New Ireland Review. Dublin-New York. Vol. 12. January 1900. S. 314.

Vgl. No. (**11**) und **597**.

**932** Tree, Herbert Beerbohm: The Staging of Shakespeare.

The Fortnightly Review. London. Vol. 74 (New Series Vol. 68). 1900. July. No. 404. S. 52—66 (s. No. **248**$^{IV}$.)

Derselbe Aufsatz erschien etwas später in The Eclectic Magazine. New York. Vol. 135. 1900. October. S. 444 ff. und in Littell's Living Age. Boston, Mass. Vol. 226. 1900. August 11. S. 352.

Rezensionen: Review of Reviews. London. Vol. 22. 1900. July. S. 65 und September. S. 279. — Westminster Review. London. Vol. 154. 1900. October. S. 427 (von Arthur

Dillon, s. auch No. 724). — Fortnightly Review. London. Vol. 74 (New Series. Vol. 68). 1900. August. S. 355 (von William Poel). — Jahrbuch der Deutschen Sh.-Ges. Jg. 37. 1901. S. 301 (von Wilhelm Dibelius).

**933** Turner, T.: Shakespeare's Letters.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 7. January-June 1901. S. 109.

**934** W., H.: Engraved Portrait of Shakespeare.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 6. July-December 1900. S. 269.

Das in Bell's «Shakespeare» (1774) veröffentlichte Porträt des Dichters stammt von Hall, 1773. Es gab aber zwei Kupferstecher dieses Namens, John Hall, geb. 1739 bei Colchester, und Charles Hall, geb. ca. 1720. Von welchem ist nun der oben erwähnte Stich?

**935** Walkley, A. B.: «Coriolanus».

Literature. London. Vol. 8. January-June 1901. S. 336 f.

**936** Walkley, A. B.: «King Henry the Fifth».

Literature. London. Vol. 8. January-June 1901. S. 10.

Rezensionen: Literature. London. Vol. 8. 1901. S. 38 (von Sidney Lee: The Robustious Comedy of Shakespeare's Henry v. Vgl. auch No. 804) — Ebenda S. 47 (von A. B. Walkley: Robustious. Vgl. auch No. 939). — Ebenda S. 77 (von Sidney Lee: Robustious. Vgl. auch No. 804).

**937** Walkley, A. B.: «The Merchant of Venice». — Macklin's Shylock.

Literature. London. Vol. 8. January-June 1901. S. 67 f.

**938** Walkley, A. B.: «The Merry Wives of Windsor».

Literature. London. Vol. 7. July-December 1900. S. 524.

**939** Walkley, A. B.: «Robustious».

Literature. London. Vol. 8. January-June 1901. S. 47.

Vgl. auch No. 936.

**940** Walkley, A. B.: «The Taming of the Shrew».

Literature. London. Vol. 8. January-June 1901. S. 29 f.

**941** Walkley, A. B.: A Theory of «Richard the Second».

Literature. London. Vol. 8. January-June 1901. S. 218.

Rezension: Ebenda S. 251 (von M. Greenwood Jun. Vgl. No. 758).

**942** Walkley, A. B.: «Twelfth Night».

Literature. London. Vol. 8. January-June 1901. S. 117.

**943** Walsh, J. J.: A Three Century Retrospect in Shakespeare.

Werner's Magazine. New York. April 1901.

**944** Walters, J. Cuming: Shakespeare's dark period. A new aspect of the poet.

The Stratford-upon-Avon Herald. No. 2112. Feb. 15, 1901.

Ausführlicher Bericht des obengenannten Vortrags im Shakespeare-Club zu Stratford. Unter der «dunklen Periode» sind die Jahre 1600 bis 1608 gemeint.

**945** Ward, H. Snowden, and Catharine Weed Ward: Shakespeare's Town and Times. Second edition, enlarged. 4 plates. London: Dawbarn and Ward. 1901. (184 S.) 8°

Erste Aufl. [1896] und Inhalt vgl. Jahrbuch der Deutschen Sh.-Ges. Jg. 33. S. 359.

**946** White, A. Frederic: The Homeland of William Shakespeare. Illustrated.

Temple Magazine. London. July 1901.

**947** White, F. A.: «Mr. W. H.» of Shakespeare's Sonnets.

New Century Review. London. Vol. 7. March 1900. S. 228.

**948** Williams, Talcott: Shakespeare's fidelity to history.

Poet-Lore. A quarterly magazine of letters. Boston. Vol. 13 (New Ser. Vol. 5). 1901. No. 1. S. 91—97.

**949** Wingate, Charles Edw. Louis: Shakespeare's heroes on the stage. Vol. 1. 2. (Illustrated.) New York: Thomas Y. Crowell and Co. 1901. 12°

Holiday Edition.

Aufl. v. 1896 s. Jahrbuch der Deutschen Sh.-Ges. Jg. 33. S. 360 und No. 42*.

**950** Wingate, Charles Edw. Louis: Shakespeare's heroines on the stage. Vol. 1. 2. (Illustrated.) New York: Thomas Y. Crowell and Co. 1901. 12°

Holiday Edition.

Aufl. v. 1895 s. Jahrbuch der Deutschen Sh.-Ges. Jg. 38. S. 360.

**951** Woodward, Parker: The Strange Case of Francis Tidir. London: Robert Banks and Son. 1901. 8°

It concludes brief, but suggestive, inquiries into the truth of certain statements lately put forward regarding the marriage of Queen Elizabeth and the birth of Francis St. Alban; also an article on the name «Tidir», and other matters with which Baconian Students should acquaint themselves.

**952** Y., Y.: Are Shakespeare's Sonnets Autobiographical?

Bookman. London. Vol. 18. April 1900. S. 13.

**953** Y., Y.: Shakespeare's Sonnets in French.

Bookman. New York. Vol. 12. October 1900. S. 132.

Siehe auch No. (462) und 899.

**954** Yardley, E[dward]: [Shakespeare's Hesione.] [Erwähnt: M. of V. II, VII, 56; Tr. and Cr. II, II, 77.]

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 6. July-December 1900. S. 317 f.

**955** Yardley, E[dward]: An Unclaimed Poem of Ben Jonson. [Shakespeare and Ben Jonson.]

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 5. January-June 1900. S. 76 f.

Der Verf. ist unter No. 257 sowie im Register zu Jg. 37 fälschlich als Yeardley aufgeführt worden.

**956** Yardley, E[dward]: Shakespeare's Pronunciation of «Orison».

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 6. July-December 1900. S. 375 f.

Vgl. auch ebenda S. 227 f. (von R. M. Spence; siehe No. 905).

**957** Yardley, E[dward]: Shakespeare and Cicero.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 6. July-December 1900. S. 56 f., 154 f., 214, 317 f., 396, sowie ebenda S. 316 f. (von J. Foster Palmer; s. No. 850) und Series 9. Vol. 5. January-June 1900. S. 288 und 462.

**958** Yardley, Edward: Shakespeare and the Sea.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 6. July-December 1900. S. 212 und S. 376 f.

Vgl. Shakespeare and the Sea unter No. 882.

**959** Yardley, E[dward]: Wall Calendars with Quotations from Shakespeare.

Notes and Queries. London. Series 9. Vol. 7. January-June 1901. S. 335 und S. 478.

Vgl. ebenda S. 209 (unter No. 756), sowie auch S. 334 f. (unter No. 705 und 774).

**960** Years, Ten missing, of Shakespeare's Life.

The Publishers' Circular. London. Vol. 75 (New Series Vol. 22). 1901. S. 421.

---

## II. DEUTSCHLAND, ÖSTERREICH, SCHWEIZ

### a. Gesamt-Ausgaben

[in Original und Übersetzung]

**961** Shakespeare's sämtliche dramatische Werke in 12 Bänden. Uebersetzt von A. W. von Schlegel und L. Tieck. Mit einer biographischen Einleitung von Rud. Genée. Berlin. Leipzig: Verlag von Hempels Klassiker-Ausgaben (1898). (XXIV, 220, 248, 261, 227, 200, 249, 216, 211, 227, 238, 266 u. 256 S.) 8°

**962** [Werke.] Bühnen-Shakespeare. Herausgegeben von Carl Friedrich Wittmann (und Bd. 7, 9, 13, 16 von Ludwig Barnay). Bd. 1—16. Leipzig: Verlag von Philipp Reclam jun. (1888—1902). 8°

Universal-Bibliothek. No. 2372. 2383. 2444. 2494. 3326. 3327. 3727. 3856. 3886. 3904. 4037. 4065. 4162. 4217. 4239. 4269.

Bd. 1. Romeo und Julia. Bühnenbearbeitung von Carl Friedrich WITTMANN. (1888.) Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 24. S. 257.

Bd. 2. Othello. Bühnenbearbeitung von Carl Friedrich WITTMANN. (1888.) Vgl. ebenda Jg. 24. S. 257.

Bd. 3. Hamlet. Bühnenbearbeitung von Carl Friedrich WITTMANN. (1888.) Vgl. ebenda Jg. 24. S. 257.

Bd. 4. Der Widerspänstigen Zähmung. Nach Shakespeare von Johann Ludwig DEINHARDSTEIN. Bühnenbearbeitung von C. Fr. WITTMANN. (1889.) Vgl. ebenda Jg. 27. S. 367.

Bd. 5. König Heinrich der Sechste neu bearb. von Wilhelm BUCHHOLZ. Hrsg. von C. Fr. WITTMANN. (1895.) Vgl. ebenda Jg. 33. S. 362.

Bd. 6. König Heinrichs des Sechsten Tod neu bearb. von Wilh. BUCHHOLZ. Hrsg. von C. Fr. WITTMANN. (1895.) Vgl. ebenda Jg. 33. S. 362.

Bd. 7. Viel Lärm um Nichts. Bühnenbearbeitung von Ludwig BARNAY und C. Fr. WITTMANN. (1897.) Vgl. ebenda Jg. 36. S. 413.

Bd. 8. Die lustigen Weiber von Windsor frei bearb. von Alfred HALM. Hrsg. von C. Fr. WITTMANN. (1898.) Vgl. ebenda Jg. 36. S. 413.

Bd. 9. König Lear. Bühnenbearbeitung von Ludw. BARNAY und C. Fr. WITTMANN. (1898.) Vgl. ebenda Jg. 36. S. 413.

Bd. 10. Troilus und Cressida. Nach der Übersetzung von W. A. B. HERTZBERG bearb. von Ernst Freiherr von WOLZOGEN. Hrsg. von C. Fr. WITTMANN. (1898.) Vgl. ebenda Jg. 36. S. 413.

Bd. 11. König Heinrich der Fünfte. Bearbeitet von Eugen KILIAN. Hrsg. von C. Fr. WITTMANN. (1900.) Vgl. ebenda Jg. 36. S. 413.

Rezension: Jahrb. der D. Sh.-Ges. Jg. 37. 1901. S. 263—269 (von Hans SITTENBERGER).

Bd. 12. Wie es euch gefällt. Bearbeitet von Eugen KILIAN. Hrsg. von C. Fr. WITTMANN. (1900.) Vgl. ebenda Jg. 36. S. 413.

Rezension: Jahrb. der D. Sh.-Ges. Jg. 37. 1901. S. 263—269 (von Hans SITTENBERGER).

Bd. 13. König Richard der Dritte. Trauerspiel in 5 Aufzügen von William Shakespeare. Bühnenbearbeitung unter Benutzung der [Wilh.] JORDANschen Übersetzung in Meyers Volksbüchern von Ludwig BARNAY und Carl Friedrich WITTMANN. Regie- und Soufflierbuch. Mit dem vollständigen Scenarium. (1901.) (104 S.) 8°

Universal-Bibliothek. No. 4162.

Bd. 14. Der Sturm. Schauspiel in 3 Aufzügen und einem Vorspiel von William Shakespeare. Nach Schlegels Übersetzung für die deutsche Bühne bearbeitet von Eugen KILIAN. Herausgegeben von Carl Friedrich WITTMANN. Regie- und Soufflierbuch mit dem vollständigen Scenarium. (1901.) (96 S.) 8°

Universal-Bibliothek. No. 4217.

Bd. 15. Komödie der Irrungen. Lustspiel in 3 Aufzügen von William Shakespeare. Mit Benutzung der Übersetzung von Schlegel und Tieck für die deutsche Bühne bearbeitet von Carl Friedrich WITTMANN. Regie- und Soufflierbuch. Mit dem vollständigen Scenarium. (1901.) (68 S.) 8°

Universal-Bibliothek. No. 4239.

Bd. 16. Der Kaufmann von Venedig. Lustspiel in 5 Aufzügen von William Shakespeare. Bühnenbearbeitung und Benützung der Schlegel-Tieckschen Übersetzung von Ludwig BARNAY und Carl Friedrich WITTMANN. Regie- und Soufflierbuch. Mit dem vollständigen Scenarium. (1902.) (90 S.) 8°

Universal-Bibliothek. No. 4269.

**963** Shakespeares Werke. Übersetzt von Aug. Wilh. von Schlegel und Ludwig Tieck. Neue Prachtausgabe in 2 Bänden. Mit beinahe 400 Abbildungen von L. BERWALD, Hans MÜTZEL, Richard EDLER, H. SPRENGER. 50.—60. Tausend. Leipzig: O. Maier 1901. (523 und 527 S.) 8°

## b. AUSGABEN UND ÜBERSETZUNGEN EINZELNER DRAMEN

### Coriolanus

**964** Shakespeares CORIOLAN. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Mit ausführlichen Erläuterungen für den Schulgebrauch und das Privatstudium von L. SCHUNCK, Oberlehrer am Königl. Gymnasium in Inowrazlaw. Paderborn: Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh 1901. (168 S.) 8°

Schöninghs Ausgaben ausländischer Klassiker mit Erläuterungen. III.

Inhalt: Text. S. 4—131. — Fragen über die einzelnen Akte. S. 132—160. — Entstehung und Bedeutung des «Coriolan». — Zeit und Ort der Handlung. S. 160. — Quelle und Behandlung des Stoffes. S. 161—165.

### Julius Caesar

**965** Shakespeares JULIUS CÆSAR. Nach der Schlegelschen Übersetzung herausgegeben und mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Dr. H. SCHMITT. Paderborn: Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh 1901. (VI, 206 S.) 8°

Schöninghs Ausgaben ausländischer Klassiker mit Erläuterungen. I.

Inhalt: Vorwort S. V. — Biographische Einleitung. S. 1—19. — Die Quellen des Julius Cæsar. S. 20—75. — Die Entstehung des Dramas aus Plutarchs Erzählungen und sein Grundriß S. 76—78 — Anhang Teil I. Der Ausbau, II. Die Gattung, der Grundgedanke und die Charaktere des Dramas — Der Text ist mit einem Kommentare versehen.

Rezension: Zeitschrift für das Gymnasialwesen. Berlin. Jg. 55 (N. F. Jg. 35.) 1901. S. 672 f. (von Paul NERRLICH).

**966** JULIUS CÆSAR. Ein Trauerspiel von William Shakespeare. Für den Schulgebrauch herausgegeben von Dr. Fr[iedrich] ZURBONSEN, Oberlehrer am Paulinischen Gymnasium zu Münster i. W. Münster i. W.: Druck und Verlag der Aschendorffschen Buchhandlung 1901. (136 S.) 8°

Aschendorffs Ausgaben für den deutschen Unterricht.

### Macbeth

**967** Shakspere's MACBETH. Tragödie in fünf Akten übersetzt von Friedrich Theodor VISCHER. Schulausgabe. Mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Prof. Dr. Hermann CONRAD. Stuttgart: J. G. Cottasche Buchhandlung Nachf. 1901. (208 S.) 8°

Inhalt: Einleitung: I. Charakteristik. II. Bau des Dramas. III. Zeitrechnung. IV. Poetische Form. V. Die Handlung des Dramas und ihre Quelle. VI. Abfassungszeit. VII. Urheberschaft. — Text. — Anmerkungen.

Rezensionen: Das Magazin für Litteratur. Berlin. Jg. 70. 1901. Sp. 651. — Neue Philologische Rundschau. Gotha. Jg. 1901. No. 19 (von G. WACK). — Zeitschrift für das Gymnasialwesen. Berlin. Jg. 55 (N. F. Jg. 35). 1901. S. 469 (von L. ZÜRN).

**968** MACBETH. Für den Schulgebrauch erklärt vom Dom- und Realgymnasium-Oberlehrer Dr. Gustav WACK. (Mit) Wörterbuch. Gotha: F. A. Perthes 1901. (XX, 131 S., Wörterbuch 29 S.) 8°

Perthes' Schulausgaben englischer und französischer Schriftsteller. No. 33.

**969** Shakespeares MACBETH. Nach der Oechelhäuserschen Volksausgabe herausgegeben und mit Einleitung, Anmerkungen und Anhang versehen von Professor Dr. J. HENSE, Direktor des Königl. Gymnasiums zu Paderborn. Paderborn: Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh 1901. (VI, 127 S.) 8°

Schöninghs Ausgaben ausländischer Klassiker mit Erläuterungen. II.

Inhalt: Vorwort. S. V. — Einleitung. I. Shakespeares Leben. S. 1. — II. Shakespeares Werke. S. 7. — III. Macbeth. S. 12. Text S. 22—113 — Anhang. I. Idee und Aufbau des Dramas. II. Charakter des Dramas. III. Charakter der Personen. IV. Verhältnis des Shakespeareschen Dramas zu Holinsheds Chronik.

### Midsummer Night's Dream

**970a** Ein SOMMERNACHTSTRAUM von Shakespeare. Übersetzt von A. W. von SCHLEGEL. (Textrevision, Einleitung und Anmerkungen von Gregor SARRAZIN. Berlin: S. Fischer, Verlag 1902. (IX, 121 S., 1 Bildnis.) 8°

Pantheon-Ausgabe.

### King Richard III.

**970b** The tragedy of KING RICHARD III. Herausgegeben vom Realgymn.-Prof. Eduard PÆTSCH. Neubearbeitet von Prof. Dr. Oskar THIERGEN. Bielefeld: Velhagen & Klasing 1901. (LII, 139, 46 S.) 12°

Velhagen und Klasings Sammlung franz. und engl. Schulausgaben. — English Authors. — Ausgabe B mit Anmerkungen in einem Anhange. 25.

## c. NICHT DRAMATISCHE WERKE

Nichts erschienen

### d. Anthologien, Auszüge, Konkordanzen und Ähnliches

**971** Büchmann, Georg: Geflügelte Worte. Der Citatenschatz des deutschen Volkes, gesammelt und erläutert. Fortgesetzt von Walter Robert-Tornow. 20. vermehrte und verbesserte Auflage (von Eduard Ippel). Berlin: Haude & Spener 1900. (XXXI, 783 S.) 8°

**972** Fried, A. H.: Die landläufigsten Citate und berühmtesten Aussprüche in deutscher, lateinischer, französischer, englischer und italienischer Sprache. In alphabet. Reihenfolge. 5. Auflage. Leipzig: Gressner & Schramm 1897. (III, 120 S.) 8°

(Neue Ausgabe von: Fried, Der kleine Büchmann.)

Rezension: Jahresberichte für neuere deutsche Litteraturgeschichte. Berlin. Bd. 8. (Jahr 1897.) 1901. I. 1: 69 (von F. Muncker).

### e. Shakespeareana

**973** Allram, Josef: [Venus und Adonis. Ein neuer Beweis für die Bacon-Shakespeare Theorie.]

Der Stein der Weisen. Wien. Dez. 1899.

**974** Baconi, Francisci, Baronis de Verulam, Vicecomitis Sancti Albani, confessio fidei Anglico sermone ante a. MDCIV conscripta; cum versione Latina a Guilelmo Rawley, dominationi suae a sacris et operum eius editore a. MDCLIII evulgata. Nunc denuo typis excusa cura et impensis G[eorgii] C[antor]. Halle: M. Niemeyer 1896. (31 S.) 8°

**975** Barnay, Ludwig: Zur Darstellung des Hamlet.

Deutsche Revue. Stuttgart-Leipzig. Jg. 26. 1901. Januar. S. 103—108.

Rezensionen: Das litterarische Echo. Berlin. Jg. 3. 1900—1901. Heft 9. Sp. 626. — Jahrbuch der Deutschen Sh.-Ges. Jg. 37. 1901. S. 283 f. (von Wilhelm Dibelius).

**976** Bayer, Joseph: Friedrich Th. Vischer als Shakespeare-Erklärer.

Neue Freie Presse. Wien. No. 12937 v. 29. August 1900. Vgl. No. 1103.

**977** Berger, Alfred Frh. von: Wie soll man Shakespeare spielen?

Hamburgischer Correspondent. Jg. 170. 1900. Beilage 26. 27.

**978** Boetticher, Georg: Randglossen zur Bacon-Shakespeare-Frage.

Wiener Rundschau. 1900. III. S. 144 f.

**979** Bormann, Edwin: Die Kunst des Pseudonyms. Zwölf litterar-historisch-bibliographische Essays. Mit 83 authent. Illustrationen. Leipzig: Edwin Bormanns Selbstverlag 1901. 8°

Die bekannte Ansicht des Verfassers, daß Francis Bacon «den ähnlich lautenden Namen eines mit ihm fast gleichalterigen Schauspielers William Shakspere als Deckmantel für seine litterarischen Produkte benutzte», ist natürlicherweise auch in diesem Werke sehr eingehend behandelt worden.

Rezension: Börsenblatt für den deutschen Buchhandel. Leipzig. Jg. 1901. No. 247 vom 23. Oktober. S. 8495—8498.

**980** Boyle, Robert: Troilus and Cressida.

Englische Studien. Leipzig. Bd. 30. Heft 1. 1901. S. 21—59.

**981** Brandl, Alois: Über Shakesperes Hexen. Vortrag, geh. im Berliner Verein für Volkskunde am 22. März 1901. [Nicht im Druck erschienen.]

Referat: Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 22. 1901. No. 16. Sp. 993 f.

**982** Brandl, Alois: Aus der Werkstätte der Shakspere-Gesellschaft.

Das Litterarische Echo. Berlin. Jg. 3. 1900—1901. Heft 10. Sp. 671—677.

Mit Illustrationen: Shaksperes Geburtshaus, Shakspere-Bibliothek und Shakspere-Theater in Stratford und dem Facsimile der Eintragung von Shaksperes Geburt im Kirchenregister von Stratford.

Vgl. No. 1031.

**983** BRANDT, A.: Outline of English Literature. Bamberg: C. Hübscher 1896. (49 S.) — Second Edition. 1900. (60 S.) 8°

Rezension: Englische Studien. Leipzig. Bd. 29. 1901. S. 323 f. (von H. JANTZEN: Die Anlage ist sehr mechanisch, der Stil häufig phrasenhaft und nichtssagend. Von Shakespeares Epen und Sonetten ist kein Wort gesagt; indessen wird er «almost with certainty» als Katholik in Anspruch genommen).

**984** BROTANEK, Rudolf: Die englischen Maskenspiele. Wien & Leipzig: Wilhelm Braumüller 1902. (XIV, 371 S.) 8°

Wiener Beiträge zur englischen Philologie. Bd. 15.

**985** BUBE, Johanna: The Story of English Literature. Für den Schulgebrauch herausgegeben und mit Anmerkungen versehen. Bielefeld und Leipzig: Velhagen und Klasing 1899. (X, 176 S.; Anm. 23 S., Wörterbuch 78 S.) 8°

Velhagen und Klasings Sammlung französischer und englischer Schulausgaben. — English Authors. — Lief. 75 B.

Rezensionen: Englische Studien. Leipzig. Bd. 29. 1901. S. 324 f. (von C. Th. LION) und ebenda S. 326 (von Richard ACKERMANN).

**986** BUETTNER, R.: Erläuterungen zu Shakespeares Macbeth. Leipzig: H. Beyer 1901. (76 S.) 12°

Wilh. Königs Erläuterungen zu den Klassikern. Bändchen 45.

**987** BULTHAUPT, Heinrich: Dramaturgie des Schauspiels. Bd. 2: Shakespeare. 7. Auflage. Oldenburg: Schulze'sche Hofbuchhandlung (A. Schwartz) 1901. (XI, 501 S.) 8°

**988** CHRISTLIEB: Neue Bücher über Shakespeare.

Christliche Welt. Leipzig. Jg. 14. 1900. No. 51. Sp. 1205—1210.

Enthält Besprechungen von Friedrich Theodor VISCHER: Vorträge. 2. Reihe. Shakespeare-Vorträge. Bd. 1. 2. (No. 1103), Hermann CONRAD: Shakspeares Selbstbekenntnisse. Hamlet und sein Urbild (Jg. 36, S. 420), Léon Alphonse DAUDET: Fahrten und Abenteuer des jungen Shakespeare (No. 308) und Friedrich PAULSEN: Schopenhauer. Hamlet. Mephistopheles (No. 1068).

**989** CONRAD, Hermann: Gedenkrede auf Immanuel Schmidt [* 29. August 1823 † 12. Mai 1900], gehalten in der Berliner Gesellschaft für neuere Sprachen am 25. September 1900.

Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen. Braunschweig. Bd. 105 (N. Ser. Bd. 5). 1900. S. 241—264.

Vgl. No. 1039.

**990** CONRAD, Hermann: Sir Henry Irving.

Bühne und Welt. Jg. 3. Berlin. 1. Halbjahr. Oktober 1900—März 1901. S. 69—76.

Der Aufsatz enthält eine Reihe trefflicher Bemerkungen über Irvings Bühnendarstellungen Shakespearescher Helden.

**991** CONRAD, Hermann: War Shakspere in Italien? I. II.

National-Zeitung. 1900. No. 98 v. 13. Febr. und No. 107 v. 16. Febr.

Inhalt: Verfasser tritt energisch für einen Aufenthalt Shakespeares in Italien ein.

**992** CONRAD, Hermann: Alte und neue Shakspere-Forschung. I. II.

National-Zeitung. Berlin. Jg. 1901. No. 466 v. 17. August und No. 474 v. 22. August.

**993** CONRAD, Hermann: Neueste Shakspere-Litteratur.

Preussische Jahrbücher. Berlin. Bd. 105. Juli-September 1901. S. 150—160.

Inhalt: Das JAHRBUCH der deutschen Shakspere-Gesellschaft von 1900 (No. 1031). — Hamilton Wright MABIE: Shakspere als Dichter, Dramatiker und Mensch (No. 823). — Mrs. C. C. STOPES: Shakspere's Family (No. 910). — F. Th. VISCHER: Shakspere-Vorträge. 3. Band (Othello. Lear) (No. 1103). — Macbeth-Übersetzung. (Separat-Ausgabe No. 994). — Richard KOPPEL: Shakspere-Studien (No. 351[37]).

**994** CONRAD, Hermann: F. Vischer und Dorothea Tieck als Macbeth-Übersetzer.

Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen. Braunschweig. Bd. 106 (N. S. Bd. 6). 1901. H. 1/2. S. 71—88.

Vgl. auch Preussische Jahrbücher. Berlin. Bd. 105. Juli-September 1901. S. 160 (von Hermann CONRAD, unter No. 993).

**995** Creighton, Mandell: The age of Elizabeth. In gekürzter Fassung für den Schulgebrauch herausgegeben von Dr. Philipp Aronstein, Oberlehrer am städtischen Progymnasium zu Myslowitz. 1. Teil: Einleitung und Text. 2. Teil: Anmerkungen. Leipzig: Verlag von G. Freytag 1900. (X, 176 S., Wörterbuch 86 S.)

Das Original erschien zuerst i. J. 1876.

Rezensionen: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen. Braunschweig. Jg. 55. Bd 107 (N. Serie Bd 7). 1901. S. 168f. (von Heinrich Spies: Es war gewiß ein guter Gedanke, dieses Werk des verstorbenen Bischofs von London als Einleitung zur Shakespeare-Lektüre für die Schule zu bearbeiten.) — Beiblatt zur Anglia. Mitteilungen über englische Sprache und Litteratur ... Halle a. S. Jg. 12. 1901. S. 26ff. (von Hans Heim). — Allgemeine Zeitung. München. 1901. Beilage. No. 17 v. 21. Januar (von Ludwig Fränkel).

**996** Cserwinka, Julius: Die Erscheinungen in Richard III.

Deutsche Bühnen-Genossenschaft. Berlin. Jg. 30. 1901. No. 49. S. 494—496.

Der Aufsatz ist ein Abdruck des 4. Kapitels von J. Cserwinka, Regiebemerkungen zum Shakespeare, im Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Jg. 37. 1901. S. 175—180. Vgl. No. 1031.

**997** Cushman, Lysander William: Die Figuren des Teufels und des Vice in dem ernsten englischen Drama bis auf Shakespeare. Göttingen 1900: Dieterich (56 S.) 8°

Philosophische Inaugural-Dissertation von Göttingen 1901.

Erschien vollständig und in englischer Sprache im Jahre 1900 als Studien zur englischen Philologie. H. 6. Vgl. No. 307.

**998** Dekker, Thomas: The pleasant Comedie of Old Fortunatus. Herausgegeben nach dem Drucke von 1600 von Dr. Hans Scherer. Erlangen und Leipzig: A. Deichert (Georg Böhme) 1901. (X, 151 S.) 8°

Münchener Beiträge zur romanischen und englischen Philologie. Hrsg. von H. Breymann und J. Schick. XXI.

**999** Döhler, E.: An Historical Sketch of English Literature. Kurzer Überblick über die Geschichte der englischen Litteratur. Für den Schulgebrauch bearbeitet. 4. Auflage. Dessau: P. Baumann 1898. (32 S.) 8°

Rezension: Englische Studien. Leipzig. Bd. 29. 1901. S. 323f. (von H. Jantzen).

**1000** Eidam, Christian: Zur Frage der Verbesserung des deutschen Shakespeare-Textes.

Allgemeine Zeitung. München. Beilage. Jg. 1901 vom 4. Juli. No. 150. S. 1—5.

**1001** Eidam, Christian: Shakespeare und Schlegel.

Allgemeine Zeitung. München. Beilage. Jg. 1901. No. 33 vom 9. Febr. S. 5—7.

**1002** Eidam, Christian: Die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft und die Schlegel-Tieck'sche Übersetzung.

Deutsche Welt. Wochenschrift der Deutschen Zeitung. Herausgeber: Dr. Friedrich Lange. Jg. 3. 1901. No. 45 vom 11. Aug. S. 705—708.

**1003** Eidam, Christian: Der Deutsche Shakespeare-Text.

Fränkischer Kurier. Nürnberg. 1901. No. 499 vom 30. Sept. S. 3f.

**1004** Engel, Eduard: Geschichte der englischen Litteratur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Mit einem Anhang: Die nordamerikanische Litteratur. 5. Aufl. (Mit Zusätzen.) Leipzig: J. Baedeker 1901. (VIII, 607 S.) 8°

Vgl. auch die englische Übersetzung nach der deutschen 4. Auflage — No. 736.

**1005** Engel, Eduard: Wer hat Shakespeares Dramen geschrieben? I. II.

Der Zeitgeist. Beiblatt zum „Berliner Tageblatt" No. 4 und 5 vom 27. Januar und 3. Februar 1902.

**1006** Engel, Jakob: Spuren Shakespeares in Schillers dramatischen Werken. I. Magdeburg: Druck von E. Baensch jun. 1901. (24 S.) 4°

Programm des Realgymnasiums zu Magdeburg für das Schuljahr 1900/1901.

**1007** Fernow, H.: Zu Shakespeare's Tempest I. 2. 387—394 «Where shold this Musick be? I' th' aire or th' earth? It sounds no more:» etc.

Englische Studien. Leipzig. Bd 30. Heft 1. 1901. S. 82—91.

**1008** FESTSPIELE zu Wiesbaden 1897. H. 1—3. (Mit Illustrationen.) Wiesbaden: Bossong 1897. (18 S.)

Heft 2 enthält den Sommernachtstraum.

**1009** FIERLINGER, Eugen: Shakespeare in Frankreich. Olmütz 1900. (36 S.) 8°

Jahresbericht der Staats-Realschule zu Olmütz. 1900.

Rezension: Allgemeine Zeitung. München. Beilage. Jg. 1901. No. 159 (von N—e).

**1010** FOERSTER, Max: Nochmals Shakespeare und Schlegel.

Allgemeine Zeitung. München. Beilage. Jg. 1901. No. 100 vom 2. Mai. S. 1—3.

**1011** FRÄNKEL, Ludwig: Klassisches (Shakespeare, Milton) auf der heutigen Londoner Bühne.

Englische Studien. Leipzig. Bd 28. 1900. S. 479 f.

**1012** FRÄNKEL, Ludwig: Romanische, insbesondere italienische Wechselbeziehungen zur englischen Litteratur. Ein Repertorium auf Grund neuerer Veröffentlichungen, spec. 1894—96. Erlangen: Fr. Junge 1900. 8°

S.-Abdr. aus dem «Kritischen Jahresbericht über die Fortschritte der romanischen Philologie, hrsg. von Karl Vollmöller». Bd 4 II, 440 ff.

Rezension: Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 22. 1901. No 17. Sp. 1056 f. — Englische Studien. Leipzig. Bd 29. 1901. S. 416 f. (von Emil KOEPPEL). — Literarisches Centralblatt. Leipzig. 15. Dez. 1900. Sp. 2111 (von H. C.).

**1013** FRANCKE, Otto: Vom Shakespeare- und Goethetage zu Weimar (1901).

Bühne und Welt. Berlin. Jg. 3. 1. Halbband. April-September 1901. S. 758 ff.

**1014** FRIES, Karl: Quellenstudien zu Shakespeares Wintermärchen.

Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Litteratur und für Pädagogik. Leipzig. Jg. 3. Bd 5 und 6. H. 10. 1900. S. 557—565.

Rezension: Jahrbuch der Deutschen Sh.-Ges. Jg. 37. 1901. S. 284 f. (von Wilhelm DIBELIUS.)

**1015** GARTEN, Der, Shakespeares.

Wiener Zeitung. Jg. 1901. No 188 vom 17. August.

Die Thatsache, daß in Stratford neben Shaksperes Landhaus ein Garten angelegt wurde, in dem alle die etwa 800 Blumensorten gepflegt werden, die in Shaksperes Werken vorkommen, haben dem Verfasser Anlaß gegeben, eine Blumenlese solcher Blumenstellen aus den Dramen des Dichters zu veranstalten. — Der Aufsatz ist vollkommen wertlos.

**1016** GESCHICHTE, Zur, der «Englischen Komödianten» [Unterzeichnet: G.]

Zeitschrift für Bücherfreunde. Bielefeld und Leipzig. Jg. 4. 1900/1901. Bd 1. S. 208—210.

**1017** GOETHE und die Romantik. Briefe mit Erläuterungen. Herausgegeben von Carl SCHÜDDEKOPF und Oskar WALZEL. Theil 1. 2. Weimar: Verlag der Goethe-Gesellschaft 1898. 99. 8°

Schriften der Goethe-Gesellschaft. Bd 13. 14. [Bd 1 vgl. No. 324".]

Über die zahlreichen Beziehungen zu Shakespeare giebt das Register im 2. Bande Auskunft.

**1018** GOTTSCHALL, Rudolf von: Zur Kritik des modernen Dramas. Vergleichende Studien. 2. Auflage. Berlin: Allgemeiner Verein für deutsche Litteratur 1900. (VIII, 310 S.) 8°

Das Kapitel «Die altbritischen Stürmer und Dränger» (S. 266—310) handelt von Shakespeare und seinen Zeitgenossen.

**1019** H., E.: Ein kleiner Beitrag zur Charakteristik der Ophelia.

Magazin für Litteratur. Berlin. Jg. 70. 1901. S. 739—741.

Der Verfasser polemisiert gegen Türck und Gregori und meint, die Liebe zwischen Hamlet und Ophelia sei stark und aufrichtig.

**1020** HAEDICKE, Paul: Eine Enthüllung des Shakespeare-Bacon-Geheimnisses.

Norddeutsche Allgemeine Zeitung. Beilage. Berlin. 1901. No. 114—116.

Eingehende Besprechung von Elizabeth Wells GALLUP: The Bi-literal Cypher of Sir Francis Bacon. Vgl. No. (138).

Rezension: Das litterarische Echo. Berlin. Jg. 3. 1900—1901. Heft 18. Sp. 1273 f.

**1021** HARNACK, Otto: Über Goethes Verhältnis zu Shakespeare. Akademische Festrede. Darmstadt: Herberts Druckerei 1897. (24 S.)

Vgl. auch das Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. 1900. S. 426.

**1022** König Heinrich VIII. [Mit teilw. Benutzung der Ubersetzungen v. W. A. B. Hertzberg und Otto Gildemeister.] Für die deutsche Bühne neu übersetzt und bearbeitet von Alfred Freiherrn von Berger. (Unterzeichnet: G.)

Hamburgischer Correspondent. 171. Jahrgang. 1901. No. 488 vom 17. Oktober.

Besprechung der zur Feier des zehnjährigen Bestehens der Litterarischen Gesellschaft im Deutschen Schauspielhause zu Hamburg veranstalteten Neu-Aufführung von Shakespeares Heinrich VIII. Dieses Schauspiel hat bisher wegen seiner losen inneren Konstruktion als ungeeignet für die Bühnenaufführung gegolten Neuerdings ist in England erst im Jahre 1892 mit Sir Henry Irving in der Titelrolle der Versuch gemacht worden, das Drama dem Spielplane des Lyceumtheaters einzufügen. In Weimar ist es 1877 in der Oechelhäuserschen Bearbeitung gegeben worden, hat indessen nur eine Wiederholung erlebt. Die hamburger Vorstellung in der Berger'schen Bearbeitung kann indessen als ein voller Erfolg gelten. Vgl. No. 1036, auch Vossische Zeitung. Berlin. No. 491 v. 19. Oktober 1901.

**1023** Held, F.: Ein Thersites-Monolog. (Troilus und Cressida.)

Die Gesellschaft. Minden. Jg. 14. 1898. S. 670—677.

Rezension: Jahresberichte für neuere deutsche Litteraturgeschichte. Berlin. Bd 8. «Jahr 1897.» 1901. IV. 1d: 78 (von Adolf Stern).

**1024** Hengesbach, J.: Readings on Shakespeare. Illustrative of the Poet's Art, Plots, and Characters. Ein Lesebuch für höhere Schulen, insbesondere Gymnasien, und zum Selbststudium. Ein Wörterbuch ist gesondert erschienen. Berlin 1901: R. Gärtners Verlagsbuchhandlung. Hermann Heyfelder (X, 207 S.) 8°

Das Buch besteht aus folgenden englischen Originalabhandlungen, die, frei von kritischen Einzelheiten, den deutschen Gymnasiasten in die Welt des britischen Dichters einführen sollen: I. E. Dowden, Portraits of English Kings. — II. Helena F. Martin, Portia. — III. R. Ch. Trench, Plutarch and Shakespeare. — IV. H. N. Hudson, Coriolanus and Volumnia. — V. Cyril Ransome, Hamlet. — VI. R. Gr. White, On the Acting of Jago — VII. Mrs. Jameson, Cordelia. — VIII. L. A. Sherman, Macbeth. — IX. Cyril Ransome, The Tempest. — Das auf dem Titelblatte erwähnte Wörterbuch ist bisher noch nicht erschienen.

Rezensionen: Jahresberichte über das höhere Schulwesen. Jg. 15. 1900. Berlin 1901. IX, 39f. — Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 22. 1901. No. 50. Sp. 3175 — Litterarisches Centralblatt. Leipzig. Jg. 1901. No. 38. Sp. 1538f. (von Ldw. Pr[oescholdt].) — Gymnasium. Paderborn. Jg. 19. 1901. No. 23 (von Kron).

**1025** Hoche, Alfred: Shakspere und die Psychiatrie.

Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten. Berlin 1900. Heft 2. S. 666—674. (Vgl. No. 335[m].)

Rezensionen: Das litterarische Echo. Berlin. Jg. 3. 1900—1901. Heft 2. Sp. 127. — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 37. 1901. S. 291f. (von Wilhelm Dibelius.)

**1026** Hofmiller, Josef: Lee und Vischer als Shakespeare-Forscher. I. II.

Allgemeine Zeitung. München. Beilage. Jg. 1901. No. 183 u. 184 vom 12. u. 13. August.

**1027** Holleck-Weithmann, Fritz: Zur Quellenfrage von Shakespeares «Much Ado About Nothing» Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung 1902. (92 S.) 8°

Kieler Studien zur englischen Philologie. Heft 3.

**1028** Holthausen, F[erdinand]: Zu Shakespeare's Richard III. Act I, sc. II, 55 ff.

Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen. Braunschweig. Jg. 55. Bd 107 (N. Serie Bd 7). 1901. S. 109.

Vgl. No. 1175.

**1029** Humbert, Claas: Drei neue Bücher über Hamlet, oder Hamlet, sein Charakter, sein Benehmen gegen Ophelia, gegen Claudius, sein Alter, seine Genialität, der allgemeine Charakter und die Chronologie des Stücks.

Zeitschrift für lateinlose höhere Schulen. Leipzig. Jg. 12. 1900/1901. Heft 7.

**1030** Jagow, Eugen von: Shakespeare in Frankreich.

Der Türmer. Stuttgart. Jg. 3. 1901. Heft 10.

Rezension: Das litterarische Echo. Berlin. Jg. 3. 1900—1901. H. 23. Sp. 1636.

**1031** Jahrbuch der Deutschen Skakespeare-Gesellschaft. Im Auftrage des Vorstandes herausgegeben von Alois Brandl und Wolfgang Keller. 37. Jahrgang. Mit einem Bilde Sr. Königl. Hoheit des Großherzogs Carl Alexander. Berlin: Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung (Prof. G. Langenscheidt). 1901. (1 Bildnis, LV, 396 S.) 8°

Inhalt.

speare. (Quellenstudien zu George Buchanan. Grimalds Christus Redivivus und das Oberammergauer Passionsspiel. William Hunnis. Tom Tyler and his Wife. Sir Clyomon and Sir Clamydes.) III. Shakespeares Familie. (Shakespeares Urgroßvater. Andere Shakespeares.) IV. Einzelne Werke Shakespeares. (Verlorne Liebesmüh. Die Frage nach der Entstehung Heinrichs VI. Neue Beiträge zur Erklärung des Sommernachtstraum. Der Charakter des Brutus im Julius Caesar. Zur Vorgeschichte der Hamletsage. Schauspiel im Hamlet. Zur Darstellung des Hamlet. Vorgeschichte von Troilus und Cressida. Quellenstudien zum Wintermärchen. Zur Datierung der Sonette. William Harvey und die Widmung von Shakespeares Sonetten. Zur Texterklärung. V. Shakespeares Charakter, Bildung und Kunst. (Shakespeares Religion. Zur Sprache Shakespeares. Shakespeare und Chapman. Shakespeare und das klassische Altertum. Shakespeares Geister. Shakespeare und die Psychiatrie. Molière und Shakespeare.) VI. Shakespeares Zeitgenossen und Nachfolger. (Die Entstehungszeit der Spanish Tragedy. Sir Gyles Goosecappe. Plagiate im Locrine. Ein vergessenes Gedicht von Ben Jonson. Beziehungen zwischen Ben Jonson und Kemp. Dekker-Studien. Middletons Mayor of Queenborough. Beaumonts und Fletchers Philaster. Websters White Devil. Massingers 'Believe as you list'. Thomas Heywoods 'Captives'. Die höfischen Maskenspiele und ihr Einfluß auf das zeitgenössische Drama von 1608—15.) VII. Shakespeares Nachleben. (Shakespeares letzte Ruhestätte. Shakespeare auf der Bühne. Zur «Schlegel-Tieckschen» Shakespeareübersetzung.) Nachtrag von W[olfgang] K[eller]. (S. 270-305.)

Theaterschau:

Dibelius, Wilhelm: Shakespeare auf den Londoner Bühnen. (S. 306—307.)

Wechsung, Armin: Statistischer Überblick über die Aufführungen Shakespearescher Werke auf den deutschen und einigen ausländischen Theatern im Jahre 1900. (S. 307—313.)

Schröder, Richard: Shakespeare-Bibliographie 1900. Mit Nachträgen zur Bibliographie im Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Bd I—XXXVI. 1865—1900. (S. 314—383.) (Vgl. No. 1084).

Bojanowski, P[aul] von: Zuwachs der Bibliothek der D. Sh.-Ges. seit April 1900. (S. 384—387).

Mitglieder-Verzeichnis [der D. Sh.-Ges.] (S. 387—392).

Namen- und Sachverzeichnis zu Bd XXXVII. (S. 393—396.)

Rezensionen [zu Jg. 35]: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen. Braunschweig. Bd 105 (N. Ser. Bd 5). 1900. S. 138—143 (von J. Schoembs).

[zu Jg. 36]: Preußische Jahrbücher. Berlin. Bd 105. Juli-September 1901. S. 150f. (von Hermann Conrad. Vgl. No. 993.) — Das litterarische Echo. Berlin. Jg. 3. 1900—1901. Heft 8. Sp. 537ff. (von Max Meyerfeld. Vgl. No. 1092). Entgegnung darauf ebenda Heft 10. Sp. 671—677 (von Alois Brandl. Vgl. No. 982).

[zu Jg. 37]: Vossische Zeitung. Berlin. No. 275 vom 15. Juni 1901. — Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 22. 1901. No. 26. Sp. 1633. — Tägliche Rundschau. Berlin. Unterhaltungsbeilage. 1901. No. 124 vom 30. Mai. S. 496: (Ein neuer deutscher Shakespeare?)

Notizen allgemeiner Art über die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft: Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 22. 1901. No. 15. Sp. 922. — Ebd. No. 16. Sp. 994. — The Athenaeum. London. No. 3831. March 30, 1901. S. 412. — Allgemeine Zeitung. München. Beilage. 1900. No. 95. S. 5f. (von γσ). — Ebenda No. 99. S. 8. — Ebenda 1901. No. 66. S. 8. — Beiblatt zur Anglia. Mitteilungen über englische Sprache und Litteratur ... Halle a. S. Jg. 12. 1901. S. 319f. (von [Max Friedr.] M[ann]: Zur Frage einer neuen Shakespeare-Übersetzung). — Das litterarische Echo. Berlin. Jg. 3. 1900—1901. Heft 15. Sp. 1083f. und Heft 16. Sp. 1126f. — Das litterarische Echo. Berlin. Jg. 3. 1900—1901. H. 10. Sp. 671—677 (Aloys Brandl: Aus der Werkstätte der Shakespeare-Gesellschaft. Vgl. No. 982). — Beiblatt zur Anglia, Mitteilungen über englische Sprache und Litteratur. Halle. Jg. 12. 1901. S. 250. (Das preußische kultus-ministerium hat durch verfügung vom 29. Mai 1901 die kgl. provinzialschulkollegien angewiesen, die höheren lehranstalten auf das Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft aufmerksam zu machen.)

**1082** Jantzen, H.: Über Shakespeare-Biographien.

Allgemeine Zeitung. München. Beilage. Jg. 1901. No. 126.
Vgl. No. (346).

**1083** Jiriczek, Otto L.: Hamlet in Iran.

Zeitschrift des Vereins für Volkskunde. Berlin. Jg. 10. 1900. S. 353—364.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 37. 1901. S. 282f. (von Wilhelm Dibelius).

**1084** Karpeles, Gustav: Allgemeine Geschichte der Litteratur von ihren Anfängen bis auf die Gegenwart. Neue Ausgabe fortgeführt bis Ende des neunzehnten Jahrhunderts. Authentisch illustriert mit 145 Tafeln, Farbendrucken und 588 Porträts und Abbildungen im Text. Bd 1—3. Berlin: Historischer Verlag Baumgärtel 1901. 8°

Bd 2. S. 125—283 enthält die Geschichte der englischen Litteratur; S. 175—191 handelt speziell über Shakespeare, die folgenden Seiten über dessen Zeitgenossen und Nachfolger.

**1035** KENTENICH, Gottfried: Zu Shakespeares Hamlet.

Allgemeine Zeitung. München. Beilage. Jg. 1901. No. 84 vom 13. April. S. 1—4.

Rezension: Das litterarische Echo. Berlin. Jg. 3. 1900—1901. Heft 15. Sp. 1051: (Der Verfasser schließt sich Türcks Auffassung, daß Hamlet eine geniale Natur sei, zwar an, jedoch mit der Einschränkung, dass uns der Dichter in Hamlet einen durchaus unharmonischen, von der Woge der Leidenschaft auf- und abgetriebenen Jüngling vorstellt, der nur insofern eine geniale Beanlagung nicht verleugnet, als ihm die Durchbildung seiner Seele zu einem harmonischen Ganzen deutlich als anzustrebendes Ideal vor Augen steht.)

**1036** KLEIMANN, P. Al.: König Heinrich der Achte. Schauspiel in 5 Acten von Shakespeare. Mit teilweiser Benutzung der Übersetzungen von W. A. B. Hertzberg und Otto Gildemeister für die deutsche Bühne neu übersetzt und bearbeitet von Alfred Freiherrrn von BERGER.

Hamburger Nachrichten. 1901. No. 245 vom 17. Oktober. Abend-Ausgabe.

Kritik der Aufführung des Dramas im Deutschen Schauspielhause zu Hamburg. Vgl. auch No. 1022.

**1037** KLÖPPER, Clemens: Shakespeare-Realien. Alt-Englands Kulturleben im Spiegel von Shakespeares Dichtungen. Dresden: Gerhard Kühtmann 1901. (182 S.) 8°

Inhalt: I. Die einzelnen Gesellschaftsklassen, Berufsarten usw.: Geistlichkeit. Ärzte. Gesandte. Herolde. Schauspieler. Apotheker. Philosophen. Pagen. Juden. Gärtner. Hausierer. Narren. Kammerfrauen. Aussätzige. Geisteskranke. Das niedere Volk und die dienenden Klassen. Verschiedene Stände und Klassen. II. Gerichtswesen. III. Schulwesen. IV. Das Theater und die dramatische Dichtung. V. Musik. VI. Wirtshäuser und Wirtshausleben. VII. Aberglauben: Vorbedeutungen. Zaubermittel. Hexen. Schwarzkünstler. Wahrsager. Alraunwurzel. Alchymie. Aberglauben verschiedener Art. VIII. Jagdwesen und Tierwelt. IX. Gartenbau und Pflanzenwelt. X. Sitten. Gebräuche. Trachten usw.: Volksbelustigungen, Spiele, Feste. Tänze. Gastmähler. Duell. Einrichtung des Hauses. Trachten. Patriotismus. Geldwesen. Epidemische Krankheiten. Arzeneimittel. Buchdruckerei und Buchhandel. Reisen und Verkehr.

**1038** KNIEPF, Alb.: Francis Bacons und Shakespeares Astrologie.

Wiener Rundschau. Wien. Jg. 5. 1900/1901. No. 16.

**1039** KOCH, John: Immanuel Schmidt † [am 12. Mai 1900.]

Englische Studien. Leipzig. Bd 29. 1901. S. 188—191.

Vgl. No. 989.

**1040** KÖHLER, Reinhold: Kleinere Schriften. Bd 1—3. Zur Märchenforschung hrsg. von Johannes Bolte. Weimar: E. Felber 1898. 1900. 8°

Bd I. No. 17: R. K. teilt aus der CAMPBELL'schen Sammlung gälischer Märchen (1860) ein Märchen «Die Kiste» mit, in welchem sich die beiden Stoffe finden, die Shakespeares Cymbeline und Kaufmann von Venedig zu Grunde liegen: die Geschichte der treuen, infolge einer Wette der Untreue geziehenen Frau und die Geschichte von dem Gläubiger, der sich von dem Schuldner ein Stück seines Fleisches verschreiben läßt sowie von dem klugen Ausspruche der verkleideten Frau des Schuldners. Abdr. aus: Orient u. Occident. Hrsg. v. Theod. Benfey. Göttingen. Bd 2. 1864. S. 313ff.

Bd III. No. 7: Zu Shakespeares The Taming of the Shrew. No. 8: Einige Bemerkungen und Nachträge zu A. COHNS «Shakespeare in Germany».

Rezension (zu Bd 2. 3): Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 22. 1901. No. 24. S. 1491 bis 1497 (von Anton E. SCHÖNBACH).

**1041** KÖRTING, Gustav: Grundriß der Geschichte der englischen Litteratur von ihren Anfängen bis zur Gegenwart. 3. Aufl. Münster: Heinrich Schöningh 1899. (XV, 409 S.) 8°

Sammlung von Kompendien für das Studium und die Praxis. I. Serie. 1.

(1. Aufl. 1887. Vgl. Jahrbuch ... Jg. 24. S. 263. 2. Aufl. erschien 1893.)

Inhalt: Abschnitt 4. I. Kap. 1: Das Drama bis Shakespeare. — Kap. 2: William Shakespeare. Kap. 3: Die Dramatiker neben und nach Shakespeare.

**1042** KOHLRAUSCH, Robert: In der Stadt des bösen Käthchens [i. e. Padua].

National-Zeitung. Berlin. 1901. No. 516 u. 518 vom 15. und 17. September.

**1043** KRASSNIG, N.: Fletcher's Sea-Voyage and Shakespeare's Tempest. (17 S.) 8°

Schulprogramm von Marburg i/Österreich. 1900.

**1044** KRAUSS, Rudolf: Shakspere in Stuttgart.

Neues Tageblatt. Stuttgart. 1901. No. 100.

**1045** KÜHNE, W.: Venus, Amor und Bacchus in Shakespeare's Dramen. Eine medicinisch-poetische Studie. Braunschweig: C. Appelhans & Co. 1902. (74 S.) 8°

**1046** LEPPMANN, A.: Shakespeares Hamlet vom seelenärztlichen Standpunkt. Vortrag, geh. in der Lessinggesellschaft zu Berlin. 1901.

[Nicht im Druck erschienen.]

Rezension: Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 22. 1901. No. 12. Sp. 734.

**1047** LEVI, C. A.: Zur Urgeschichte des historischen Othello und der Desdemona.

Wiener Fremdenblatt. 1901. No. 211.

Rezension: Das litterarische Echo. Berlin. Jg. 3. 1900—1901. Heft 23. Sp. 1623. (Der Verfasser hat der Geschichte Othellos in den Archiven der Palazzi Vendramin und Grimani nachgeforscht und entdeckte ein aus dem Jahre 1542 stammendes Faszikel mit der Aufschrift «Geloso», das Briefe eines in Kandia lebenden Mannes namens Antonio Calergi an seine Freunde in Venedig umschloß. Sie enthalten die Anklage, daß der hochmütige und herausfordernde Nicolo Querini auf Kandia seine Gattin Palma aus Eifersucht durch Erdrosseln beinahe getötet habe. Beide sollen die historischen Urbilder von Othello und Desdemona sein.)

**1048** LORENZ, Max: Macbeth von Shakespeare.

Preußische Jahrbücher. Berlin. Bd 104. 1901. S. 356—361.

**1049** LUEHR, Wilhelm: Die drei Cambridger Spiele vom Parnaß (1598—1603) in ihren litterarischen Beziehungen. Eine litterarhistorische Studie. Kiel: Druck von P. Peters 1900. (107 S.) 8°

Philosophische Inaugural-Dissertation von Kiel. 1900.

Rezension: Englische Studien. Leipzig. Bd 29. 1901. S. 436ff. (von H. JANTZEN.) — Jahrbuch der Deutschen Sh.-Ges. Jg. 37. 1901. S. 261 (von A. BRANDL).

**1050** MACLEAN, C.: Prof. Villiers Stanford's «Much Ado About Nothing».

Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft. Leipzig. Jg. 2. 1900—1901. S. 338.

Vgl. auch: Das litterarische Echo. Berlin. Jg. 3. 1900—1901. Heft 20. Sp. 1430. (Das Textbuch der Oper ist von Julian STURGIS.) — Ferner: The Saturday Review. London. Vol. 91. 1901. No. 2380. S. 735f., No. 2381. S. 770 und No. 2382. S. 803 sowie The Athenæum. London. No. 3841. June 8, 1901. S. 733; No. 3849. August 3, 1901. S. 167.

**1051** MASS für Mass (von -o-).

Schlesische Zeitung. Breslau. 1901. No. 712 vom 10. Oktober.

Enthält eine gute Besprechung des Versuches einer erneuten Darstellung der Shakespeareschen Tragikomödie am Breslauer Stadttheater.

**1052** MAUREL, Victor: Zehn Jahre aus meinem Künstlerleben 1887—1897. Vorrede und Übersetzung von Lilli LEHMANN-KALISCH. Berlin: Raabe & Plotow 1899. (III, 284 S.) 8°

Enthält u. and. S. 1—135: Gelegentlich der Inscenierung des Musikdramas «Othello» von Verdi. Studie mit vorangehender Übersicht der Oper im Jahre 1887. — S. 178—196: Einiges über Falstaff.

**1053** MAUTHNER, Fritz: Shakespeares Cleopatra und die Duse.

Berliner Tageblatt. 1899. No. 493 vom 27. Sept.

Inhalt: Über die Cleopatra-Darstellung der Duse in Berlin und die Unzulänglichkeit der italienischen Bearbeitung von Antonius und Cleopatra.

**1054** MEIER, [Pfarrer em. in Königsberg]: Meditationen über Shakespeares Dramen im Anschluß an «Macbeth».

Der Beweis des Glaubens. Gütersloh. Bd 36 (3. Folge Bd 3). Heft 6. Juni 1900. S. 221—239.

**1055** MEISELS, Samuel: Judenhamlet.

Populär-wissenschaftliche Monatsblätter zur Belehrung über das Judentum. Hrsg. von Adolf Brüll. Frankfurt a. M. Jg. 21. 1901. H. 7/8. S. 150—155.

«Shylock ist nichts weniger als Jude, Hamlet ist nichts mehr als ein solcher, bis auf einige unbedeutende psychologische Absticho. Shylock kann höchstens eine Wucherseele von einem Juden abgeben, im Hamlet hingegen spiegelt sich die Psyche des gesamten jüdischen Volkes, wie es aus des Schöpfers Hand, gleichsam aus des Unglücks Krallen unter mislichen Umständen hervorgegangen ist. Hamlet ist ein Concentrationspunkt, wo sich das Denken und Fühlen, die Klagen und Seufzer eines ob der Weltbosheit herzblutenden, tiefinniglich gekränkten Volkes vereinigen.»

**1056** MEISSNER, Rudolf: Lieutenant Cassio und Fähnrich Jago.

Englische Studien. Leipzig. Bd 30. Heft 1. 1901. S. 59—81.

**1057** MEURER, H.: Noch einiges zum Bacon-Shakespeare-Mythus.

Anglia. Zeitschrift für englische Philologie. Halle a. S. Bd 24 (Neue Folge Bd 12). 1901. S. 401—428.

**1058** MEYERFELD, M.: Vischers Shakespeare-Vorträge.

Frankfurter Zeitung. 1900. No. 202.

**1059** MIELKE, Hellmuth: Hamlet als Jubilar.

Über Land und Meer. Stuttgart. Jg. 17. 1901. Heft 13. S. 401—404.

**1060** MIELKE, Hellmuth: Die Keimidee von «König Lear».

Die Nation. Berlin. Jg. 18. No. 19. S. 297 f.

Rezension: Das litterarische Echo. Berlin. Jg. 3. 1900—1901. Heft 11. Sp. 774: (Der Verfasser will darthun, daß Shakespeare nicht aus seiner Stoffquelle, der Chronik Holinsheds, die erste Anregung zu seinem Drama empfangen haben dürfte, sondern daß ihn der Anblick einer der vielen elenden Irren des damaligen Englands, die mit dem Generalnamen «Thoms» bezeichnet werden, wohl zuerst darauf gebracht hat, sich in solch erbärmlicher Kreatur einen einst stolzen mächtigen König vorzustellen. Diesem entscheidenden Eindruck sollte dann nachher die Lektüre von Holinsheds Chronik erst die feste Grundlage gegeben haben.)

**1061** MINOR, Jakob: Ernesto Rossi.

Deutsche Rundschau. Berlin. Bd 90. Januar-März 1897. S. 134—144.

[Rossi als Hamlet, Othello, Lear, Macbeth.].

**1062** NASCHÉR, Eduard: Handbuch der Geschichte der Weltlitteratur. Nach den besten Quellen bearbeitet. Mit 80 Bildnistafeln. Berlin W.: Wilh. Werther's Verlag (1898—1900). (704 S.) 8°

S. 341—378 enthält «England im Zeitalter Shakespeares» und zwar: a) Die Übergangsepoche. b) Der italienische Einfluß in England. c) Drama Shakespeares und seiner Zeitgenossen. d) William Shakespeare. e) Ben Jonsons und Shakespeares Schule.

**1063** NEUBÜRGER, Emil: Nachklänge. Frankfurt a. M.: Mahlau & Waldschmidt 1900. (VIII, 342 S.) 8°

Von den vielen kurzen Aufsätzen litterarischen Inhalts, die in dem Bande vereinigt sind, seien hier erwähnt «Neue Hamlet-Erklärungen» und «Shakespeares Othello und Julius Cæsar».

**1064** NEUES von und zu Shakespeares Sonetten.

Leipziger Zeitung. Jg. 1900. Wissenschaftliche Beilage. No. 188. S. 7.

**1065** OFNER, J.: Shakespeares Julius Cæsar.

Deutsche Warte. Berlin. 1897. 17. No. 12.

**1066** OFNER, J.: Polonius und Laertes im Hamlet.

Neue Revue. Wiener Litteraturzeitung. Wien. Jg. 8. 1897. No. 4.

Rezension: Jahresberichte für neuere deutsche Litteraturgeschichte. Berlin. Bd 8 (Jahr 1897). 1901. IV. 1d: 75 (von Adolf STERN).

**1067** PATRIOTISM, Shakespeare's.

The English World. Edited by H. P. Junker. Leipzig. 1901. No. 6. June.

[Aus: The Globe.]

**1068** PAULSEN, Friedrich: Schopenhauer, Hamlet, Mephistopheles. Drei Aufsätze zur Naturgeschichte des Pessimismus. 2. Aufl. Stuttgart und Berlin: J. G. Cotta-sche Buchhandlung Nachf. 1901. (IX, 261 S.) 8°

1. Aufl. s. Jahrbuch der Deutschen Sh.-Ges. Jg. 36. S. 431 und No. 377*.

Rezensionen [zur 1. Aufl.]: Revue critique d'histoire et de littérature. Paris. Nouvelle Serie. T. 51. 1901. S. 516 (von L. ROUSTAN). — Christliche Welt. Leipzig. Jg. 14. 1900. No. 51. Sp. 1205—1210 (von CHRISTLIEB). (Vgl. No. 988.) — Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 22. 1901. No. 2. S. 75 ff. (von Erich ADICKES.) — Vossische Zeitung. Berlin. Sonntagsbeilagen. Jg. 1900. No. 47. S. 375. — Jahrbuch der Deutschen Sh.-Ges. Jg. 37. 1901. S. 254—256 (von Johannes VOLKELT). (Vgl. No. 1031.)

**1069** PETERSEN, Johannes: Richard III. Ein Vortrag. Hamburg: Verlagsanstalt und Druckerei A. G. (vormals J. F. Richter) 1901. (45 S.) 8°

Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge. Herausgegeben von R. Virchow. Neue Folge. Serie XV. Heft 358.

**1070** PFORDTEN, Otto von der: Werden und Wesen des historischen Dramas. Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung 1901. (2 Bl., 207 S.) 8°

Außer der fortwährenden Bezugnahme auf Shakespeare handelt speziell das 4. Kapitel des 1. (historischen) Teils vom national-englischen Drama zur Zeit der Elisabeth und besonders von den historischen Dramen Shakespeares.

Rezensionen: Revue critique d'histoire et de littérature. Paris. 35e année. 2e sém. Nouvelle Série. T. 52. S. 377 f. (von F. Baldensperger.) — Hamburgischer Correspondent. 1901. Beilage No. 22.

**1071** Piper, Carl Anton: Shakespeare und die Japaner.

Der Tag. Berlin. 1901. No. 481 vom 1. Okt. Unterhaltungsblatt. S. 10 f.

Der ausgezeichnete Aufsatz bietet einen Vergleich zwischen den dramatischen Anschauungen Shakespeares und denen der modernen Japaner, wobei die Gerichtsszene im Kaufmann von Venedig und deren Darstellung mit Sada Yacco als Osode-Porzia und Otiro Kawakámi als Sauroke-Shylock in Paris zum Ausgangspunkt genommen ist. — Vgl. auch No. 82*.

**1072** Possart, Ernst von: Welches System der Scenerie ist am besten geeignet für die Darstellung verwandlungsreicher klassischer Dramen, insbesondere der Shakespeare'schen?

Allgemeine Zeitung. München. 1901. No. 113 vom 24. April.

Das Schriftchen ist gleichzeitig in Broschürenform bei C. H. Beck, München, 1901. (40 S.) 8° erschienen; außerdem im Jahrbuch der Deutschen Sh.-Ges. Jg. 37. 1901. S. XVIII—XXXVI. (Vgl. No. 1031.)

**1073** Reichel, Eugen: Shakespeare und Bruno.

Das Magazin für Literatur. Berlin. Jg. 70. 1901. Sp. 133—138; 159—163.

Rezension: Das litterarische Echo. Berlin. Jg. 3. 1900—1901. Heft 12. Sp. 889.

**1074** Re-reading, The, of Shakespeare.

The English World. Edited by H. P. Junker. Leipzig. 1901. No. 6. June.

[Aus: The Spectator.]

**1075** Resurrectio Divi Quirini Francisci Baconi, Baronis de Verulam, Vicecomitis Sancti Albani. CCLXX annis post obitum eius IX die Aprilis anni MDCXXVI. (Pro manuscripto.) Cura et impensis G[eorgii] C[antor.] Halis Saxonum: (Typis orphanotrophei.) 1896. (1 Bildnis, IV, 24 S.) 8°

Inhalt: The pamphlet contains an edition of a Latin document, which appears to have been forgotten, — together with its translation into English. It is an elegiacal poem of forty distichs and bears the inscription «In Obitum Incomparabilis Francisci de Verulamio». The author, Tho. Randolph, was a young friend of Ben Jonson and the piece has appeared in the Collection of Lord Bacon's posthumous works left by his Chaplain Dr. William Rawley. Therein Francis Bacon is designated not only as the Creator of the Elisabethan Period, but indeed is addressed as Shakespeare; for «Quirinus» (found in the seventeenth distich) denotes clearly in English «Spear-Swinger» or «-Shaker». The short «Life of Francis Bacon» by the same Dr. Rawley is added.

Vorgeheftet ist der kleinen Schrift eine kurze Einführung von Harry Brett. — Die Elegie ist identisch mit dem 32. Gedichte in der im Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36 S. 431 unter Rawley aufgeführten Schrift.

**1076** Richard III. Darstellung im Königlichen Schauspielhause zu Berlin. (Unterzeichnet A. K.)

Vossische Zeitung. Berlin. No. 546 vom 21. November 1901.

**1077** Richter, Elise: Eine altportugiesische Version der König Lear-Sage.

Englische Studien. Leipzig. Bd 29. 1901. S. 208—211.

**1078** Rolffs, Ernst: Die Psychologie des Gewissens nach Shakespeare. I/II. III/IV. V/VI.

Die Christliche Welt. Marburg i. H. Jg. 15. 1901. No. 19—21. S. 431—434, 450—453, 476—479.

Rezension: Das litterarische Echo. Berlin. Jg. 3. 1900—1901. Heft 20. Sp. 1419.

**1079** Rost, Woldemar: The Heroes of English Literature. Aus englischen Originalen ausgewählt. Mit 5 Dichterbildnissen. Berlin: R. Gaertners Verlagsbuchhandlung 1898. (VIII, 134 S.) 8°

Schulbibliothek französischer und englischer Prosaschriften aus der neueren Zeit. Abt. II. 30. Bändchen.

Rezension: Jahresberichte über das höhere Schulwesen. Berlin. Jg. 13. 1898. IX. 89.

**1080** Samtleben, G.: Der Protestantismus in der englischen Literatur (Baco von Verulam, Shakespeare).

In: Die religiöse Entwicklung der Menschheit im Spiegel der Weltlitteratur. Hrsg. von L. Weber. Gütersloh: Bertelsmann 1901. 8°

**1081** Schiller, Julius: Shakespeare und Schlegel.

Allgemeine Zeitung. München. Beilage. 1900. No. 54. S. 6 f

**1082** SCHMIDT, W.: Shakespeare, der Dichter des Gewissens.
Neue Kirchliche Zeitschrift. Leipzig. Jg. 1900. S. 806—823.

**1083** SCHOLZ, W. v.: Shakespeares Fünfkönigsdrama.
Revue franco-allemande (Deutsch-französische Rundschau). München, Goslar. Jg. 3. 1901. I

**1084** SCHRÖDER, Richard: Shakespeare-Bibliographie 1900 . . . . (Sep.-A aus dem Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Jg. 37. Vgl. No. 1( Berlin 1900. (72 S.) 8°
Rezensionen: Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 22. 1901. No. 28. Sp. 1757 (vc FRANZ).

**1085** SCHÜTT, Hugo: The Life and Death of Jack Straw. Ein Beitrag zur schichte des Elisabethanischen Dramas. Heidelberg: Carl Winter's Universi buchhandlung 1901. (V, 160 S.) 8°
Kieler Studien zur englischen Philologie, herausgegeben von F. Holthausen. Heft 2.
Ein Teil der Arbeit (42 S.) ist unter demselben Titel und in demselben Verlage als I Inaugural-Dissertation von 1901 erschienen.
Rezension: Beiblatt zur Anglia. Mitteilungen über englische Sprache und Litteratu Halle a. S. Bd 13. 1902. No. 1. S. 9 f. (von Philipp ARONSTEIN.) — Museum. Maan voor Philologie en Geschiedenis. Groningen 1901. No. 10 (von H. LOGEMAN). — I critique d'histoire et de littérature. Paris. 35e Année. 2e Sém. Nouv. Série. T. 52. S. 395 f. (von Ch. BASTIDE.)

**1086** SEAMER, M.: Shakespeare's stories, für Schulen bearbeitet und mit merkungen versehen von Heinrich SAURE. 4. Aufl. Berlin: Herbig 1901. (' 154 S.) 8°

**1087** SERVAES: Kellners Shakespeare.
Neue Freie Presse. Wien. 11. November 1900.
Vgl. No. (346.)

**1088** SHAKESPEARE, With, through four centuries of mediæval English his
Neuphilologisches Centralblatt. Hannover. Jg. 15. 1901. No. 10.

**1089** SHAKESPEARE-AUFFÜHRUNGEN an Bühnen deutscher Zunge in 18 (bzw und 20)jähriger Übersicht vom 1. Januar 1881 bis 31. Dezember 1898 (bew. und 1900.)
Neuer Theater-Almanach. Herausgegeben von der Genossenschaft deutscher Bühnei gehöriger. Berlin. Jg. 11. 1900. S. 129—130; Jg. 12. 1901. S. 116, und Jg. 13. 1902. S

**1090** SHAKESPEARE-KALENDER für 1902. (5 Bl. 31 × 20 cm.) Leipzig: W und Naumann (1901).

**1091** SHAKESPEARE-KALENDER für 1902. Nürnberg: Theo Stroefer's Kunstv (1901). (8 farbige Blätter.) 8°

**1092** SHAKSPERE-LITTERATUR. I—III.
Das litterarische Echo. Berlin. Jg. 3. 1900—1901. Heft 8. Sp. 532—539.
Inhalt: I. Die neueste Shaksperebiographie von B. HOENIG (Leon Kellner: Shakes 1900. Vgl. No. 346[a]). II. Vischers Vorträge von Paul SELIGER (zu Bd 1. 2. Vgl. buch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 438 u. No. 1103). III. Das Shakspere-Jahrbuch (E von Max MEYERFELD. (Vgl. No. 1031).

**1093** SHYLOCK, Shakespeare's.
Populärwissenschaftliche Monatsblätter zur Belehrung über das Judentum. Frankfurt Jg. 1900. S. 166—170.

**1094** SMITH, C. Alphonso: The chief difference between the first and second I of Shakespeare.
Englische Studien. Leipzig. Bd 30. H. 1. 1901. S. 1—20.

**1095** SPEIDEL, L.: Joseph Kainz.
Neue Freie Presse. Wien. Jg. 1897. No. 11909.
Bietet eine ausführliche Analysierung des Hamlet.

**1096** STANGEN, Hermann: Der Einfluß Ben Jonsons auf Ludwig Tieck. Abschnitt aus Tiecks Leben und Dichten. (1. Teil). Wien 1901. (48 S.) 8
Dissertation (und) Sonderabdruck aus den Studien zur vergleichenden Litteraturgesch

Rezension: Beiblatt zur Anglia. Mitteilungen über englische Sprache und Litteratur . . . Halle a. S. Bd 12. 1901. No. 10. S. 302f. (von Philipp Aronstein.)

**1097** Stecher, Richard: Erläuterungen zu Shakespeares Romeo und Julia. Leipzig: H. Beyer 1901. (60 S.) 12°

Wilh. König's Erläuterungen zu den Klassikern. Bändchen 55.

**1098** Stratford-on-Avon.

The English World. Edited by H. P. Junker. Leipzig. 1901. No. 6. June.

[Aus: The Morning Leader.]

**1099** Strube, Hans: S. Centlivre's Lustspiel «The Stolen Heiress» und sein Verhältnis zu «The Heir» von Thomas May. Nebst Anhang: May und Shakespeare. Halle a. S.: Hofbuchdruckerei von C. A. Kaemmerer & Co. 1900. (51 S.) 8°

Philosophische Inaugural-Dissertation von Halle. 1900.

Der Anhang (S. 46ff.) handelt von den direkten Anleihen, welche May in seinem Stücke «The Heir» bei Shakespeares «Romeo and Juliet», «Measure for Measure» und «Much Ado about Nothing» gemacht hat.

**1100** Stümcke, Heinrich: Von den Berliner Theatern. 1900/1901. X.

Bühne und Welt. Berlin. Jg. 3. 1. Halbband. Okt. 1900—März 1901. 1901. S. 525f.

Enthält die Kritik einer Vorstellung von Shakespeares «Die lustigen Weiber von Windsor».

**1101** «Troilus und Cressida» im Wiener Burgtheater.

Vossische Zeitung. Berlin. No. 49 vom 30. Januar 1902.

**1102** Türck, Hermann: Der geniale Mensch. 5. vermehrte Aufl. Berlin: Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung 1901. (XII, 422 S.) 8°

Kapitel IV: Shakespeares Auffassung vom Wesen des Genies im Hamlet.

Vgl. No. 414 (4. Aufl.) und früher.

Rezensionen [zu früheren Auflagen]: Jahresberichte für neuere deutsche Litteraturgeschichte. Berlin. Bd 8. «Jahr 1897.» 1901. I. 14: 97 (von R. M. Werner). — Zeitschrift für Philosophie und Pädagogik. Langensalza. Jg. 4. 1897. S. 68—72 (von Rausch). — Grenzboten. Leipzig. 1897. II. S. 640. — Neue Freie Presse. Wien. 1897. No. 11642 (von K. v. Thaler). — Blätter für Litterarische Unterhaltung. Leipzig. 1897. S. 385—387 (von H. Kraeger).

**1103** Vischer, Friedrich Theodor: Vorträge. Für das deutsche Volk herausgegeben von Robert Vischer. 2. Reihe: Shakespeare-Vorträge. Bd 1—4. Stuttgart (4: und Berlin): J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger. 1899—1901. 8°

Bd 1. Hamlet, Prinz von Dänemark. 1899. Siehe Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 438.

Bd 2. Macbeth. — Romeo und Julia. 1900. Siehe ebenda.

Bd 3. Othello. — König Lear. 1901. Siehe No. 416.

Bd 4. König Johann. — Richard II. — Heinrich IV. — Heinrich V. 1901. (X, 405 S.)

Inhalt: Vorwort des Herausgebers. Einleitung. Die historisch-politischen Tragödien. — König Johann: Entstehungszeit. Künstlerischer Charakter. Stellung zu den übrigen Werken dieses Cyklus. Ausgaben. Ältere Stücke desselben Inhalts, das J. Bales von ca 1550, und das von 1591. Das Geschichtliche Die einzelnen Akte. (Inhaltsangabe, teilweise übersetzt mit Glossen.) Allgemeines über das Werk. — Richard II.: Stellung im Cyklus. Allgemeine Bestimmung des Inhalts. Entstehungszeit. Dichterischer Charakter. Elisabeths Verbot. Das von Forman erwähnte Drama «Richard II». Das Geschichtliche, Richard und seine Blutschuld an Gloster. Akt 1—5. (Inhaltsangabe mit teilw. Übersetzung und Anmerkungen.) Noch einiges über die künstlerische Behandlung. Die Charaktere. Das Schicksal. — Heinrich IV.: Einl. Entstehungszeit. Der dichterische Fortschritt. Ausgaben. Quellen. Das Drama «Heinrich V.» von 1588, Holinshed u. a. Wesen und Bedeutung des Werks. Sittlicher Grundgehalt. Recht und Unrecht. Der Adel. Mortimer. Heinrichs Regierung. Sein Sohn Heinrich. Abt. 1: Akt 1—5. (Inhaltsangabe, teilw. Übersetzung und Anmerkungen.) Schlußbetrachtung: Das Komische und Falstaff. Prinz Heinrich und Percy. Das Schicksal. Die Komposition. Abt. 2. Einl. Entstehungszeit. Gestaltung des geschichtlichen Materials. Akt 1—5. (Inh., teilw. Übersetzung, Anmerkungen.) Rückblick: Schicksal Falstaffs und der Seinigen. Die Komposition. — Heinrich V.: Einleitung. Entstehungszeit. Quellen, «Henry the Fifth» von 1588, Holinshed. Ausgaben. Das Geschichtliche. Die Schlacht bei Azincourt und ihre Bedeutung für England. Vorläufiges zur Kritik des Dramas. Das Schicksal. Prolog. Akt 1—5. (Inh., teilw. Übersetzung, Anmerkungen.) Epilog. Der Vertrag von Troyes. und was ihm folgte. Allgemeines über das Drama. Die Charaktere. Die Komposition. — Berichtigungen.

Rezensionen [zu Bd 1]: Vossische Zeitung. Berlin. Sonntagsbeilagen f. d. J. 1899. No. 46. S. 367f. — Frankfurter Zeitung. 1900. No. 202 (von M. Meyerfeld). Vgl. No. 1058. — [zu Bd 1—2]: Christliche Welt. Leipzig. Jg. 14. 1900. No. 51. Sp. 1205—1210 (von Christlieb). (Vgl. No. 988.) — Literaturblatt für germanische und romanische Philologie. Leipzig. Jg. 22. 1901. Sp. 239—242 (von L. Proescholdt.) — Hamburger Correspondent. Beilage: Zeitung für Litteratur. 1901. No. 19. 20 (von Eugen Wolff). — [zu Bd 3]: Preußische Jahrbücher. Berlin. Bd 105. Juli-September 1901. S. 157f. (von

Hermann CONRAD. Vgl. No. 993.) — [zu Bd 1—8]: Allgemeine Zeitung. München. Beilage. Jg. 1901. No. 183 und 184 (Lee und Vischer als Shakespeare-Forscher. I. II. von Josef HOFMILLER. Vgl. No. 1026). — [zu Bd 1. 2]: Neues Correspondenzblatt für die Gelehrten- und Realschulen Württembergs. Jg. 8. 1901. No. 8 (von SOMMER). — Rassegna Internationale. 1. Gennaio 1901 (von SIROLA). — [zu Bd 8]: Pädagogisches Archiv. Braunschweig. Jg 43. 1901. Heft 10 (von Paul NERRLICH). — [zu Bd 1. 2]: Neue Freie Presse. Wien. No. 12937 v. 29. Aug. 1900 (von Joseph BAYER. Vgl. No. 976). — Das litterarische Echo. Berlin. Jg. 3. 1900—1901. Heft 8 Sp. 535 f. (von Paul SELIGER. Vgl. No. 1092.) — [zu Bd 1—8]: Zeitschrift für das Gymnasialwesen. Berlin. Jg. 54 (N. F. Jg. 34). 1900. S. 515—520 (von L. ZÜRN) und ebenda Jg. 55 (N. F. Jg. 35). 1901. S. 455—469 (von L. ZÜRN). — [zu Bd 2]: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 37. 1901. S. 248 (von A. SCHRÖER).

**1104** VORDIECK, August: Parallelismus zwischen Shakespeares Macbeth und seiner epischen Dichtung Lucrece. Neiße: Druck von F. Bär (1901). (36 S.) 8°

Programm des Realgymnasiums zu Neisse. Wissenschaftliche Beilage. Ostern 1901.

Rezension: Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 22. 1901. No. 32. Sp. 2010.

**1105** WEBER, Franz: Lacy's Sauny the Scot and Garrick's Catharine and Petruchio im Verhältnis zu ihren Quellen. Rostock: Warkentien 1901. (85 S.) 8°

Philosophische Inaugural-Dissertation von Rostock 1901.

Inhalt: 1. Einleitung. Quellenuntersuchung. 2. Vergleich der Handlung by Lacy und Shakespeare. 3. Composition. Inhalt von Garrick's Bearbeitung, verglichen mit dem Original. Sprache. Metrik.

**1106** WECHSSLER, Adolf: Shakespeare's Hamlet in neuer Beleuchtung.

Allgemeine Zeitung. München. Beilage. Jg. 1901. No. 201 vom 3. September.

**1107** WENDT, Otto: Steeles litterarische Kritik über Shakespeare im Tatler und Spectator. Rostock: H. Warkentien 1901. (43 S.) 8°

Inaugural-Dissertation von Rostock. 1901.

**1108** WETZ, W[ilhelm]: Zur Beurteilung der sogenannten Schlegel-Tieck'schen Shakespeare-Übersetzung.

Englische Studien. Leipzig. Bd 28. 1900. S. 321—365.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 37. 1901. S. 308 (von Wilhelm DIBELIUS).

**1109** WETZ, Wilhelm: Schlegel-Tieck.

Zukunft. Berlin. Jg. 9. 1900. Bd 36. No. 45. S. 222—237.

Rezension: Das litterarische Echo. Berlin. Jg. 3. 1900—1901. Heft 23. Sp. 1633 ff.

**1110** WOHLRAB, Martin: Ästhetische Erklärung Shakespearischer Dramen. Bd 1: Hamlet, Prinz von Dänemark. Berlin. Dresden. Leipzig: L. Ehlermann 1901 (VII, 98 S.) 8°

**1111** WOLFF, Eugen: Shakespeares Einfluß auf Heinrich von Kleist.

Frankfurter Zeitung. Jg. 1901. No. 268. 269.

**1112** WOLFF, Eugen: Hamlet und kein Ende.

Frankfurter Zeitung. Jg. 1901. No. 154. 156.

Rezension: Das litterarische Echo. Berlin. Jg. 3. 1900—1901. Heft 19. Sp. 1345: (Die Gestalt Hamlets bietet keine Rätsel, man sieht in ihm vielmehr die folgerechte Entfaltung eines geschlossenen Charakters, das organische Ausleben einer individuellen Persönlichkeit. Man mag denn suchen, den Gehalt dieser Persönlichkeit immer tiefer auszuschöpfen: man lasse endlich von den temperamentvollen Entdeckungsreisen nach dem «wahren» Hamlet, der gewöhnlich ein einseitiger ist.)

**1113** WULFF: Bulthaupt über Shakespeare.

Hamburgischer Correspondent. Jg. 170. 1900. Beilage 13. 14.

**1114** ZELAK, D.: Tieck und Shakespeare, ein Beitrag zur Geschichte der Shakespearemanie in Deutschland. I. II. Tarnopol 1900. 1901. (42 u. 31 S.) 8°

Schulprogramme von Tarnopol.

**1115** ZERNIAL, U.: Zu Schillers Wallenstein. 1. Buttler. 2. Schillers Wallenstein und Shakespeare.

Neue Jahrbücher für Philologie und Pädagogik. Leipzig. Jg. 67. Bd 156. 1897. S. 532—547. 553—568.

**1116** Z[IELER], G.: Zur Shakespeare-Bacon-Frage.

Norddeutsche Allgemeine Zeitung. Berlin. Beilage. 1901. No. 182.

Über E. W. GALLUP: The Bi-literal Cypher of Sir Francis Bacon. Vgl. No. (138).

# III. FRANKREICH und BELGIEN

## a. Gesamt-Ausgaben

[in Original und Übersetzung]

**1117** Oeuvres complètes. Traduites par Emile Montégut. Quatrième édition. Tome 1. 4. 6. 7. Paris: Hachette & Cie 1899—1901. 16°

Bibliothèque variée.

Erschienen sind bisher: Tome 1. 6. 7. — Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. 430[n].

Neu erschienen: Tome 4. Le Roi Jean; le Roi Richard II.; le Roi Henry IV. (première partie.) (1901). (464 S.)

---

## b. Ausgaben und Übersetzungen einzelner Dramen

### Macbeth

**1118** Macbeth; par Shakespeare. Texte anglais, publié avec une introduction, un argument analytique et des notes par L. Morel, professeur agrégé au lycée Louis-le-Grand. Nouvelle édition. Paris: Imp. Lahure; lib. Hachette et Cie 1901. (XLIV, 240 S.) in-16°

Classiques anglais.

### King Richard III.

**1119** Richard III., tragédie; par Shakspeare. Edition classique, précédée d'une notice littéraire par A. Elwall. Paris: Imp. et lib. Delalain frères 1901. (XXIV, 172 S.) in-18°

Collection des auteurs anglais.

---

## c. Nicht dramatische Werke

## d. Anthologien, Auszüge, Konkordanzen und Ähnliches

Nichts erschienen

## e. Shakespeareana

**1120** Aicard, Jean, et l'odyssée d' «Othello».

Le Temps. Paris. 16 Février 1899.

**1121** Alexandre, A.: Rembrandt chez Shakespeare.

Le Figaro. Paris. 27 Février 1899.

**1122** Bergerat, E.: Hamlette.

L'Éclair. Paris. 15 Mai 1899.

**1123** Case, J.: L'Angleterre de Shakespeare.

Le Gaulois. Paris. 6 Novembre 1899.

**1124** Chaineux, D.: L'Archéologie dans «Othello». (Illustré.)

L'Art du Théâtre. Paris. 1 Nov. 1901.

**1125** Coquelin, Benoît Constant: Molière et Shakespeare.

La Grande Revue. Paris. Janvier 1901.

Rezensionen: Literature. London. Vol. 8. January-June 1901. S. 24: (M. Coquelin sums up his views thus, «Shakespeare teaches us to think, but Molière teaches us to live»). — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 37. 1901. S. 292 f. (von Wilhelm Dibelius.)

**1126** Doncieux, G.: Felix Faure et Macbeth.
Mélusine. Paris. 1899. Mars-Avril.

**1127** Droz, Th.: Shakespeare et Goethe.
La Semaine Littéraire. 1897. No. 159.

**1128** Eyssette, A.: Shakespeare chez Molière — «Othello» à la Comédie Française.
Le Gaulois. Paris. 25 Février 1899.

**1129** Faguet, Emile: Voltaire critique de Shakespeare. (1. 2.)
Revue des Cours et Conférences. Paris. T. VIII. 1900. 15 Nov. T. IX. (1901.) No. 1.

**1130** Ferry, R.-M.: A propos d'Hamlet.
Revue Hebdomadaire. 10 Juin 1899.

**1131** Filon, Augustin: Les Sonnets de Shakspeare.
Revue des Deux Mondes. Paris. 1. Avril 1901. LXXI[e] Année. V[e] Période. Tome 2. 15 Avril 1901. S. 795—830.

**1132** Fourcaud: Shakespeare élève des Français.
Le Gaulois. Paris. 4 Mars 1899.

**1133** Galdemar, A.: Sarah Bernhardt au pays de Shakespeare.
Le Gaulois du Dimanche. Paris. 1899. 8—9 Juillet.

**1134** Galdemar, A.: Une Promenade au pays de Shakespeare.
Le Gaulois. Paris. 20 Mai 1899.

**1135** Hamlet en travesti.
L'Intermédiaire des Chercheurs et Curieux. Paris. 15 Janvier 1900.

**1136** Lalo, P.: Pyrame et Thisbé, Gwendoline etc.
Le Temps. Paris. 27 Nov. 1900.

**1137** Larroumet, G.: Shakespeare.
Le Temps. Paris. 27 Novembre 1899.

**1138** Maurer, Théodore: Les Femmes de Shakespeare; Sonnets bibliques; Sonnets évangéliques; la Chanson des couleurs; Talons rouges; Sur la frise; Sur la cimaise; Caprices; Selon l'heure; Mon fils. Paris: Imp. L. Girard (1901). (184 S.) Petit in-8°
Inhalt: Hélène, Perdita, Béatrice, Héro, Cordélia, Volumnia, Juliette, Ophélie, Constance, Olivia, Miranda, Imogène, Marianne, Portia, Jessica, Silvia, Desdémone, Rosalinde, Lady Macbeth, Reine Marguerite, Cléopâtre, Mistress Gué. — Les sorcières. Les trois soeurs Sycorax. — Les fées. Titania. La reine Mab. Les femmes, toutes les femmes, celles de la Vie et celles du Rêve; le poète, s'inspirant de leur créateur, Shakespeare, les évoque en des sonnets ouvrés avec un constant souci d'art; les unes, farouches et tragiques apparitions; les autres, ressuscitées dans leur beauté presque immatérielle, et, tendres charmantes, groupées par un artiste qui sait «Qu'on doit toucher aux fleurs avec des mains légères». — Sonnets bibliques — Le Cantique des Cantiques — Sonnets évangéliques — La Chansons des couleurs — Talons rouges — Sur la frise — Caprices: Sonnet imité de Shakespeare.
Titre rouge et noir. Tiré à 350 exemplaires: 8 en hollande Van Gelder, numérotés de 1 à 8, et 342 papier alfa, numérotés de 9 à 350.

**1139** Ménil, F. de: Le théâtre lyrique anglais au siècle de Shakespeare.
Guide musical. Bruxelles. T. XLVI. 1900. S. 167—169; 191—194.

**1140** Mony-Sabin: L'aigle et l'aiglon. (Shakespeare et M. Rostand.)
La Grande France. 1901. Août.

**1141** Muhlfeld, L.: Vision d'Hamlet.
Le Gaulois. Paris. 26 Décembre 1899.

**1142** Opinions, Quelques, sur Hamlets.
Le Gaulois du Dimanche. Paris. 3—4 Juin 1899.

**1143** Opinions singulières et curieuses touchant le seigneur Hamlet.
Revue Blanche. 15 Juin 1899.

**1144** OTHELLO. (Illustré.)
L'Art du Théâtre. Paris. Sept. 1901.

**1145** PHYSIQUE, Le, de Hamlet.
Le Temps. Paris. 26 Juin 1899.

**1146** POTEZ, H.: Cyrano et Shakespeare.
Le Journal des Débats. Paris. 22 Août 1899.

**1147** RÉGNIER, H. de: Hamlet à Paris.
Le Gaulois. Paris. 29 Mai 1899.

**1148** RZEWUSKI, S.: Le Génie de Shakespeare.
Le Gaulois. Paris. 24 Mars 1899.

**1149** SARCEY, Francisque: Quarante Ans de Théâtre. (Feuilletons dramatiques.) (Tome 3.) Corneille, Racine, Shakespeare et la Tragédie. Paris: Bibliothèque des Annales Politiques et Littéraires 1900. (2 Bl., 404 S.) 8°
Der Abschnitt V: Shakespeare (S. 347—396) enthält folgende Kapitel: Le Roi Lear — Hamlet 1: Comment s'expliquer le caractère et le rôle d'Hamlet 2: Mounet-Sully dans Hamlet — Macbeth — Le Songe d'une Nuit d'été — Shylock — Beaucoup de bruit pour rien.

**1150** SEILLIÈRE, E.: L'Embonpoint d'Hamlet, d'après les récents travaux de la critique allemande.
Journal des Débats. Paris. 27. Mai 1899.

**1151** SHAKESPEARE comme médecin et psychologue.
Sanalatea. [?] 1901. No. 9.

**1152** TAINE, Hippolyte: Histoire de la littérature anglaise. Paris· Hachette et Cie 1899 (443 S.) 16°

**1153** TOUT-PARIS: La Folie d'Hamlet.
Le Gaulois. Paris. 17. Décembre 1899.

---

# IV. ITALIEN

## a. GESAMT-AUSGABEN

Nichts erschienen

## b. AUSGABEN UND ÜBERSETZUNGEN EINZELNER DRAMEN

### Othello

**1154** OTELLO o il Moro di Venezia: tragedia in cinque atti. Traduzione di L. Enrico TETTONI. Firenze: Tip. Adriano Salani edit. 1901. (70 S.) 24°

**1155** OTELLO o il Moro di Venezia. Versione e riduzione per le scene italiane del dott. L. Enrico TETTONI. Terza edizione riveduta e corretta. Milano: Paolo Cesati edit. (Tip. C. Borroni) 1900. (64 S.) 24°
Teatro scelto. Fasc. 13.

## c. NICHT DRAMATISCHE WERKE

## d. ANTHOLOGIEN UND ÄHNLICHES

Nichts erschienen

## e. SHAKESPEAREANA

**1156** BARBIERA, C. R.: Il salotto della Contessa Maffei. Milano: Fratelli Treves 1895.

Kapitel VII. S. 90 u. ff. enthält unedierte Aussprüche Verdi's über Shakespeare; ebenso Kapitel XVII Worte Manzoni's über denselben Dichter.

**1157** Bigoni, Guido: Falstaff.

L'Euganeo. Padova. 27 e 28 Dicembre 1890.

**1158** Bigoni, Guido: La tempesta di G. Shakespeare. Memoria letta all' Accademia nella tornata del 12 marzo 1895. (22 S.) 4°

Atti della Reale Accademia di archeologia, lettere e belle arti. Società Reale di Napoli. Vol. XVIII. 1896—97. Napoli 1897. Parte II. Memoria. No. 1.

Im Anhang: Italienische Version des Märchens «La figlia del re e l'orco.»

**1159** Bonghi, R.: Horae subsecivae. Roma: A. Sommaruga e C. 1883. 8°

Das vorletzte Kapitel (S. 215—255) enthält: La «Tempesta» di W. Shakespeare e il «Calibano» di E. Renan.

**1160** Civello, Ign.: Studî critici. Palermo: Alberto Reber 1900. (267 S.) 8°

Das erste Kapitel ist betitelt: Il mondo dello spirito: Amleto, Faust, Manfredo, Consalvo.

**1161** Fleres, Ugo: La fisionomia nelle arti.

Nuova Antologia. Roma. Ser. IV. Vol. 56. 15. Marzo 1895. S. 256—277.

Enthält auf S. 272ff. sehr lesenswerte Erklärungen über «Ariel» u. «Prospero».

**1162** Garlanda, F.: Guglielmo Shakespeare, il poeta e l'uomo. Roma 1900.

Rezension: Das litterarische Echo. Berlin. Jg. 3. 1900—1901. Heft 12. Sp. 847 (von Reinhold Schoener).

**1163** Hauff, Guglielmo: Otello: novella: Versione dal tedesco del Prof. Angelo Scuppa, con prefazione e note. Milano: Stabilimento tipogr. della Società edit. Sonzogno 1899. (80 S.) 16°

Biblioteca universale. No. 261.

Ist eine Übersetzung der bekannten Novelle von Wilh. Hauff, die für Shakespeare nicht weiter in Frage kommt, als daß sie an eine Vorstellung des Dramas «Othello» anknüpft.

**1164** Levi, A. R.: Storia della letteratura inglese dalle origini al tempo presente. Vol. 2: Dall' avvenimento di Giacomo Stuart alla fine del secolo xviii (1603 a 1800). Palermo: Alberto Reber 1901. (XV, 530 S.) 8°

Vol. I. (55 av. C. a 1603.) 1898. s. No. 527.

Vol. II enthält: I. Shakespeare, Johnson (!) e la loro scuola. 1. I Capolavori dello Shakspeare. 2. Drammi romanzeschi e commedie. 3. Shakspeare e la scienza moderna. 4. La Critica di Shakspeare — Shakspeare o Bacon? 5. Ben Johnson (!) — 6. Contemporanei e successori di Shakspeare.

Rezensionen [zu Vol. I]: La Nuova Antologia. Roma. Fasc. 634. Maggio 16, 1898. — La Rivista d'Italia. Roma. Fasc. 8. Agosto 15, 1898. — Il Fanfulla della Domenica. 1898. No. 23. 5 Giugno. (Prof. G. Z.) — L'Opinione. Roma. No. 276. Ottobre 10, 1898 (von Prof. Giorgio Vitali). — La Rassegna Bibliografica della Letteratura italiana. Pisa. VI. Agosto 1898 (von Cino Chiarini). — Il Pensiero Italiano. Milano. Fasc. 93. Sett. 1898 (von Andrea Lo Forte Randi). — La Rivista di Storia antica e Scienze affini. Anno IV. No. 1. 2. Dic. 1898 (von Giacomo Tropea). — L'Illustrazione Popolare. Milano. No. 45. Nov. 6, 1898 (von Raffaello Barbiera. — Il Veneto. Padova. No. 170. Giugno 21, 1898 (von V. Olper Monis). — Flegrea. Rivista di Scienze, Lettere ed Arti. Napoli. Vol. 2. No. 6. Luglio 20. 1899. — Literary Review. London. No. 18. Marzo 1899 (von A. Holt). — The Monist. Chicago. App. Lett. No. 2. Marzo 1899 (von W. Lower. — Polybiblion. Paris. T. 85 (N. S. T. 49). Févr. 10, 1899. S. 145f. (von A. Barbeau). — Eros. Athen. No. 20. März 1899 (von Alessandro Filadelfeo).

**1165** Lo Forte Randi, A(ndrea): Shakespeare.

Il Pensiero Italiano. I° trimestre 1895.

Inhalt: Über Beziehungen zwischen Shakespeare und Montaigne.

**1166** Monaldi, Gino: «Falstaff» e l'opera buffa.

Nuova Antologia. Roma. Ser. IV. Vol. 67. 1. Febbr. 1897. S. 528—536.

**1167** Persico, F.: La Tempestà etc.

Rassegna Nazionale. Firenze. 1881. Giugno. S. 450—463.

**1168** Segrè, C.: Un' eroina del Boccaccio e l'Elena Shakespeariana.

Fanfulla della Domenica. XXIII, 16.

Inhalt: Über Shakespeare's All's well that ends well und Boccaccios Decamerone III, 9.

**1169** ZUMBINI, Bonaventura: Studi di letterature straniere. Firenze: Successori Le Monnier 1893. 8°

Enthält auf S. 77—95 einen Aufsatz: Il «Macbeth» dello Shakespeare. A proposito di un nuovo libro sopra questa tragedia [d. i. Karl WERDER: Vorlesungen über Sh.'s Macbeth. Berlin 1885].

— ZUMBINI, Bonaventura ist in Jg. 33, S. 398 zweimal irrtümlich als B. ZAMBINI verzeichnet.

---

# V. VERSCHIEDENE EUROPÄISCHE LÄNDER

## DÄNEMARK UND NORWEGEN

**1170** SHAKESPEARE, W.: Udvalgte Dramatiske Vaerker oversatte af V. Østerberg, indledede af G. BRANDES. Hœfte 6—18. København: Schubothe 1901. 8°

Hœfte 1—5 s. No. 536ff. — Die Ausgabe wird 25 Hefte umfassen.

Inhalt: Bd 1. 1900 (umfassend Heft 1—12): (S. 1—70): EN SKÆRSOMMERNATSDRØM. — S. 71—178:) ROMEO OG JULIE. — (S. 179—286): Første Del af KONG HENRIK DEN FJERDE. — (S. 287—378): HELLIGTREKONGERSAFTEN ELLER HVAD I VIL. — Bd 2. 1901 (umfassend Heft 13 ff.): (S. 1—138): HAMLET, Prins af Danmark. — (S. 139 ff.): OTHELLO, Moren i Venedig. — (Fortsetzung im Erscheinen).

**1171** KONG HENRIK IV. Købmanden i Venedig. Hamlet. Ved Niels MØLLER. Med talrige Illustrationer. 248 tospalt. Sider i 8° København: Eksped. af «Frem» 1901.

---

**1172** En SKÆRSOMMERNATSDRØM. Illustreret Pragtudgave. Rigt illustreret af Hans Nic. HANSEN. Edvard LEMBCKES Oversaettelse. København: Det Schubotheske Forlag (o. J.)

Diese Ausgabe ist wohl identisch mit der im Jahrbuch Bd 33. S. 398 aufgeführten (v. J. 1896).

**1173** En SKÆRSOMMERNATSDRØM En Komedie. Oversat af V. ØSTERBERG, indledet af G. BRANDES. København: Schubothe (1900). (82 S.) 8°

**1174** ROMEO OG JULIE. En Tragedie. Oversat af V. ØSTEBBERG, indledet af G. BRANDES. København: Schubothe (1900). (110 S.) 8°

---

**1175** CHRISTENSEN, Chr. Villads: Baareprøven, dens historie og stilling i fortidens rets- og naturopfattelse. København: Ernst Bojesen 1900. (2 Bl., 289 S.) 8°

Philosophische Inaug.-Dissertation von Kopenhagen.

Die bei Shakespeare (Rich. III. 1, 2, 55 ff.) und seinen Zeitgenossen häufiger vorkommende Bahrprobe, wonach die Wunden des Ermordeten von neuem zu bluten anfangen, sobald der Mörder sich der Leiche nähert, wird von ihrem ersten Auftreten in Christian von Troyes' «Löwenritter» bis auf die neueste Litteratur verfolgt.

Rezensionen: Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 22. 1901. No. 8. Sp. 484 ff. (von E. R. DAENELL). — Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen. Braunschweig. Jg. 55. Bd 107 (N. S. Bd 7). 1901. S. 109 (von F. HOLTHAUSEN: Zu Shakespeares Richard III. 1, 2, 55 ff. Vgl. No. 1028).

**1176** COLLET, Christian: William Shakespeare.

Samtiden. Kebenhavn. 1901. No. 2 [oder No. 1?].

**1177** JESPERSEN, O.: Omarbejdede Shakespeare sine Stykker?

Tilskueren. Maanedsskrift for Literatur, Samfundssprogsmaal og almenfattelige videnskabelige Skildringer. Kobenhavn. 1900. S. 591 ff.

Vgl. auch No. (553).

**1178** MANTZIUS, Karl: Engelske Theaterforhold i Shakespearetiden. København: Gyldendalske Boghandels Forlag (F. Hegel & Søn) Trykt hos J. Jørgensen & Co. (M. A. Hannover) 1901. (2 Bl., 236 S.) 8°

Philosophische Inaugural-Dissertation von Kopenhagen. 1901.

Inhalt: Theatrene: I. Før Theatrene. Paavirkning af italiensk Theaterteknik. Kroerne. Puritanernes Angreb. James Burbage og det første Theaters Oprettelse. II. «Theatret» og dets Historie. Forestillingernes sportsmæssige Karakter. Burbages Strid med George Allen. «Theatrets» Personale og Repertoire. Det andet Theater: «Tæppet». III. «Blackfriars» Theatret. Dets forholdsvis ringe Betydning for Shakespeare. Dets Beliggenhed og Indretning. Private og offentlige Theatre. Ejendomsforhold. Børneskuespillerne. IV. Temsens Sydbred og dens Forlystelsessteder. Dyrekampe. Edw. Alleyn og Løverne. Færgemændene og deres Digter. V. Theatrene paa Sydsiden. Henslowe og Alleyn og deres Theatre, «Newington Butts» og «Rosen». Konkurrence og Samarbejde med Burbages Selskab. Det første «Globetheater» og dets Repertoire. VI. «Fortune-Theatrets» Bygning. Dets Beliggenhed og Indretning. Vanskeligheder og truende Farer fra Øvrighederne. «Svanen». VII. «Globes» Brand. Det ny «Globe» og dets Ejere. «Haabet». Philip Henslowe som Theatredirektør. «Fortunes» Brand og Genopbygning. VIII. Theatrenes Antal. «Røde Okse». De sidste Theatre. «Cockpit» eller «Phoenix» og «Salisbury Court». Oversigtsliste.

Almindelige Theaterforhold: I. Forestillingstiden. Plakater. Taylors Rim-Væddekamp. Billetpriser og Billetkassereren. Forestillingsindtægt og Hoffets Betaling. Hvad Theatrene rummede. II. Udgifter før og nu. Scenen og dens Udstyr. Tilskuere paa Scenen. III. Forfatterhonorarer. Censuren. Sir Henry Herberts Optegnelser. Shakespeares Forfatterry. IV. Skuespillergager og Theaterindtægter. De store Theatermænd og de smaa Skuespillere. Hvad Shakespeare tjente. Kostymepragten. Skuespillerkontrakter. V. En Førsteforestilling i «Globe».

Skuespilkunsten: I. Den gamle Skole. Klovner. Richard Tarleton og hans Kunst. William Kemp. II. Tragikerne. «Kong Kambyses' Maner» og Shakespeares Mening om den. Edw. Alleyn som Kunstner og Menneske. III. Den shakespeareske Skole. Shakespeare som Skuespiller. Richard Burbage og hans Trup. Nathaniel Field. Skuespillenes Opher.

**1179** Western, August: Om brugen af can, may og must. En sproghistorisk undersøgelse. Kristiania: Jacob Dybwad in Komm. 1897. (71 S.) 8°

Videnskabsselskabets Skrifter. II. Historisk-filosofisk Klasse. 1897. No. 1. Udgivet for Hans A. Benneckes Fond.

Inhalt: Über die Bedeutungsentwicklung der drei modalen Hülfsverba can, may und must, (Kap. III, 1:) bei Tyndale, Lyly, Shakespeare, Bacon und Bunyan.

Rezension: Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 19. 1898. Sp. 1641 (von Franz Nobiling).

## Holland

**1180** Shakspeare's Macbeth. Vertaald door Jac. van Looy. Amsterdam: S. L. van Looy. 1900. (119 S.) 8°

**1181** Byvanck, W. G. C.: Inleiding tot Shakespeare's Hamlet. I—VI.

De Gids. Amsterdam. Jg. 64 (Serie 4. Jg. 18). 1900. Deel IV. December. S. 509—530; — Jg. 65 (Serie 4. Jg. 19). 1901. Deel I. Januari S. 131—154; — Februari. S. 345—359; — Maart. S. 520—533; — April; — Mei.

I s. auch No. 551[I].

Rezension [zu I. II.]: Das litterarische Echo. Berlin. Jg. 3. 1900—1901. Heft 3. Sp. 198 (von Max Conrad) und Heft 10. Sp. 705.

**1182** Hall, J. N. van: Julius Cæsar van Shakespeare, voorgedragen door Willem Royaards.

De Gids. Amsterdam. Jaarg. 63 (Ser. IV. Jaarg. 17). 1899. Deel 3. S. 150—155.

**1183** Hamel, A. G. van: Royaards' Richard II.

De Gids. Amsterdam. Jaarg. 64 (Ser. IV. Jaarg. 18). 1900. Deel 2. S. 329—338.

## Russland

**1184** В. Шекспиръ. Трагедія о Гамлетѣ принцѣ датскомъ. Переводъ К[онстантина] [Константиновича] Р[оманова]. I—III. Санкт-Петербургъ 1889—1901: Типографія Имп. Акад. Наукъ. 3 Bde 8°

1. 1899. (4 Bl., 461 S.)

2. Отъ переводчика. — «Гамлетъ» на сценѣ и исполненіе главныхъ его ролей знаменитѣйшими актерами. — Изъ неизданныхъ замѣтокъ И. А. Гончарова. — Письмо Сары Бернаръ. — О костюмѣ Гамлета. — «Гамлетъ» въ музыкѣ. 1900. (2 Bl., 224 S.)

3. Примѣчанія и критика. 1901. (1 Bl., 305, LIV S.)

[William Shakespeare. Tragödie von Hamlet, dem Dänischen Prinzen. Übers. von Konstantin Konstantinovič Romanov. 1—3. St. Petersburg 1899—1901.]

1. 1899.

2. Vom Übersetzer. — «Hamlet» auf der Bühne und Darstellung seiner Hauptrollen von den berühmtesten Schauspielern. — Von nichtedierten Aufzeichnungen des J. A. Gončarov. — Brief der Sarah Bernhardt. — Über das Kostüm des Hamlet. — «Hamlet» in der Musik 1900.

3. Anmerkungen und Kritik. 1901.

Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. XI—XII.

**1185** Макбетъ. Трагедія въ 5-ти дѣйствіяхъ. Сочиненіе В. Шекспира. Переводъ съ англійскаго. (Übers.: Князь Д. Цертелевъ.)

Русскій Вѣстникъ. Москва. T. 273. 1901. S. 463—486; T. 274. 1901. S. 163—174 und 478—499.

[Macbeth. Tragödie in 5 Akten. Werk von W. Shakespeare. Übersetzt aus dem Englischen (von Fürst D. Certelev).

[Russischer Bote. Moskau. T. 273. 274. 1901.]

---

**1186** Москаленка, С. Г.: Поддѣльная сцена въ трагедіи В. Шекспира „Гамлетъ". Изданіе редакціи журнала „Театръ и Искусство". С.-Петербургъ: Типографія Спб. Т.-ва Печатн. и Издат. дѣла „Трудъ". 1901. (32 S.) 8°

[Moskalenka, S. G.: Eine unechte Scene in der Shakespeareschen Tragödie «Hamlet». Hrsg. von der Redaktion des Journals «Theater und Kunst». St. Petersburg 1901].

Rezension: Notes and Queries. London. Ser. 9. Vol. 7. January-June 1901. S. 343 (von Francis P. Marchant: The well-informed author demonstrates at length that the scene where Hamlet and his companions encounter Fortinbras and his army (Act IV, sc. IV) is spurious. It is argued that Hamlet, bound then for England, could not possibly have met Fortinbras on any Danish plain. Again, the Danish ambassadors had scarcely two days before returned to King Claudius with assurances of peace from Fortinbras's uncle, the aged King of Norway, and in that time the nephew could not have so far advanced his expedition against the Poles). — Vgl. No. 831.

## Spanien

**1187** La Cruz, R. de: Hamleto.

Revista Contemporanea. 30 Octubre 1900.

## Ungarn

**1188** Vambéry, A.: [Der orientalische Ursprung von Shylock.]

Revue Orientale pour les études Ouralo-Altaïques. [Nebent.: Keleti Szemle . . .] Budapest. (Leipzig: Harassowitz in Comm.) Vol. II. H. 1.

---

# NACHTRÄGE

## zu Werken, welche bereits in früheren Jahrgängen der Bibliographie aufgeführt sind.

Die Titel der hier angegebenen Werke sind so stark wie möglich gekürzt; die Zahlen vor denselben verweisen anfangs auf Jahrgang und Seite des Jahrbuchs der D. Sh.-Ges. (z. B. $33_{333}$), später aber auf die fortlaufende Nummer der Bibliographie, unter der das betreffende Werk verzeichnet ist.

($33_{383}$) Schiller, Julius: Shakspere als Mensch und als Christ. 1897.

Rezensionen: Englische Studien. Leipzig. Bd 28. 1900. S. 446—449 (von Ludwig Fränkel). — Jahresberichte für neuere deutsche Litteraturgeschichte. Berlin. Bd 8. (Jahr 1897.) 1901. IV. 1d: 64a (von Adolf Stern). — Theologisches Litteraturblatt. Leipzig. Jg. 21. 1900. S. 71.

($36_{353}$) As You Like It. Ed. by W. Dyche. (*The Swan Shakespeare.*) 1900.

Rezensionen: The Journal of Education. London. 1900. Sept. S. 592. — Educational Review. London. 1900. June. S. 379. — Educational News. 1900. 21 April. — The Practical Teacher. 1900. May. S. 616.

($36_{354}$) King Henry V. Ed. by D. Ferguson. (*The Swan Shakespeare.*) 1900. (XXV, 161 S.)

Rezensionen: The School World. 1900. Sept. S. 350. — The School Guardian. Sept. 8. 1900. S. 708. — Educational News. July 28. 1900. S. 490.

($36_{354}$) Julius Cæsar . . . by D. Forsyth. (*The Swan Shakespeare.*) 1899.

Rezensionen: The Journal of Education. London. 1900. Sept. S. 592. — The Educational Review. London. 1900. June. S. 379. — Educational News. April 21, 1900. S. 263. — The Practical Teacher. 1900. May. S. 616.

($36_{356}$) MACBETH . . . . by R. McWILLIAM. *(The Swan Shakespeare.)* 1899.

Rezensionen: The Journal of Education. London. 1900. Sept. S. 592. — Educational News. April 21, 1900. S. 263. — The Practical Teacher. 1900. May. S. 616.

($36_{356}$) THE MERCHANT of Venice. Edited by J. BIDGOOD. *(The Swan Shakespeare.)* 1900. (120 S.) 8°

Rezensionen: The Journal of Education. London. 1900. Sept. S. 592. — The Educational Review. London. 1900. June. S. 379.

($36_{357}$) KING RICHARD II. . . . by W. J. ABEL. *(The Swan Shakespeare.)* 1899.

Rezensionen: The Journal of Education. London. 1900. Sept. S. 592. — The Educational Review. London. 1900. June. S. 379. — Educational News. April 21, 1900. S. 263. — The Practical Teacher. 1900. May. S. 616.

($36_{387}$) MADDEN, D. H.: The Diary of Master William Silence. 1897.

Rezension: Englische Studien. Leipzig. Bd 29. 1901. S. 132 f. (von Robert BOYLE.)

($36_{409}$) WARD, A. W.: A history of English dramatic literature . . . Rev. ed. 1899.

Rezensionen: Jahresbericht über die Erscheinungen auf dem Gebiete der germanischen Philologie. Jg. 21. 1899. Dresden und Leipzig 1900. S. 218. — Bookman. London. May 1899. S. 46 (von C. H. HERFORD).

($36_{414}$) ANTONIUS UND KLEOPATRA . . . bearb. von Eugen KILIAN. 1898.

Rezension: Jahresberichte für neuere deutsche Litteraturgeschichte. Berlin. Bd 8. (Jahr 1897.) 1901. IV. 1d: 60 (von Adolf STERN).

($36_{415}$) The TEMPEST . . . hrsg. v. Albert HAMANN. 1898.

Rezension: Neue philologische Rundschau. Gotha. Jg. 1901. No. 19 (von G. WACK).

($36_{418}$) BORMANN, Edwin: Shakespeares Debut i. J. 1598.

Rezension: Jahresberichte für neuere deutsche Litteraturgeschichte. Berlin. Bd 8. (Jahr 1897.) 1901. IV. 1d: 65 (von Adolf STERN).

($39_{420}$) CONRAD, Hermann: Shaksperes Selbstbekenntnisse. Hamlet und sein Urbild. 1897.

Rezensionen: Christliche Welt. Leipzig. Jg. 14. 1900. No. 51. Sp. 1205—1210 (von CHRISTLIEB). (Vgl. No. 988). — Jahresberichte für neuere deutsche Litteraturgeschichte. Berlin. Bd 8. (Jahr 1897.) 1901. IV. 1d: 71 (von Adolf STERN). — Deutsches Wochenblatt. Berlin. Jg. 11. S. 300 (von A. SCHRÖER). — Österreichisches Litteraturblatt. Wien. Jg. 7 1898. S. 333 f. (von Alois BRANDL.)

($36_{422}$) DOERING, A.: Hamlet. 1898.

Rezensionen: Jahresberichte für neuere deutsche Litteraturgeschichte. Berlin. Bd 8. (Jahr 1897.) 1901. IV. 1d: 71. 72 (von Adolf STERN). — Ethische Kultur. Berlin. Jg. 6. 1898. S. 64 (von Th. ARENSTEIN).

($36_{422}$) EMECKE: Wie stellt Shakespeare in Romeo, Hamlet und Coriolanus den Kampf zwischen Leidenschaft, Willensfreiheit und Schicksal dar? 1899.

Rezension: Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 22. 1901. No. 35. Sp. 2208.

($36_{423}$) ENGEL, Eduard: W. Shakespeare. 1897. — 2. Aufl. 1898.

Rezension: Englische Studien. Leipzig. Bd 28. 1900. S. 440 ff. (von Ludwig FRÄNKEL.)

($36_{424}$) FRIEDRICH, Gustav: Hamlet und seine Gemütskrankheit. 1899.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 37. S. 251—254 (von Th. ZIEHEN).

($36_{425}$) GILBERT, Hugo: Robert Greene's Selimus. 1899.

Rezensionen: Englische Studien. Leipzig. Bd 29. 1901. S. 434 f. (von Robert BOYLE.) — Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 22. 1901. No. 44. Sp. 2786.

($36_{426}$) HEUSE, Erwin: Zur Lösung des Hamlet-Problems. 1898.

Rezension: Jahresberichte für neuere deutsche Litteraturgeschichte. Berlin. Bd 8. (Jahr 1897.) 1901. IV. 1d: 73 (von Adolf STERN).

($36_{426}$) HUMBERT, Claas: Abhandlung über Shakespeares Hamlet. 1897.

Rezension: Jahresberichte für neuere deutsche Litteraturgeschichte. Berlin. Bd 8. (Jahr 1897.) 1901. IV. 1d: 72 a (von Adolf STERN).

($36_{430}$) MENTZEL, E.: Ein Meisterwerk Shakespeares in seiner ersten deutschen Bearbeitung.

Das Magazin für Litteratur. Berlin und Weimar. Jg. 66. 1897. Sp. 882—889.

Rezension: Jahresberichte für neuere deutsche Litteraturgeschichte. Berlin. Bd 8. (Jahr 1897.) 1901. IV. 4: 11 (von Alexander von WEILEN).

($36_{139}$) WEISER, Carl: Englische Literaturgeschichte. 1898. (155 S.) 8°

Sammlung Göschen No. 69.

Rezension; Jahresberichte für neuere deutsche Litteraturgeschichte. Berlin. Bd 8. (Jahr 1897.) 1901. IV. 1 d: 56 (von Adolf STERN).

($36_{140}$) ZABEL, Eugen: Zur modernen Dramaturgie. 1899.

Rezension: Neue Philologische Rundschau. Gotha. Jg. 1901. No. 9. S. 214 f.

**(9)** Works. Ed. by Israel GOLLANCZ. *(The Larger Temple Shakespeare.)* Vol. 1—12. 1899—1900.

Rezensionen: The Bookman. London. 1900. Aug. S. 160 und 1900. Nov. S. 66. — The Spectator. London. 13 Oct. 1900. S. 497.

**(11)** Works. Ed. by Ch. H. HERFORD. *(The Eversley Shakespeare.)* 1900.

Rezensionen: [Lear u. Rich. II.]: The Glasgow Herald. June 29, 1900. — [Merchant of Venice]: Journal of Education. London. Feb. 1901. S. 116 (favourable; a brief glossary would have been an advantage, and would have rendered many of the foot-notes unnecessary). — Neue Philologische Rundschau. Gotha. 1901. No. 16. — [Coriolanus u. Macbeth]: Neue Philologische Rundschau. Gotha. Jg. 1901. No. 22 (von G. WACK) — The Ireland Review. Dublin-New York. Vol. 12. January 1900. S. 314 (The Tragedy of Hamlet according to Prof. HERFORD and Edward DOWDEN. Vgl. No. 931.)

**(20)** Works. London und New York: *The Vale Press* 1900.

Über einen Irrtum in dieser Ausgabe (Othello. Act II, sc. III) vgl. Maurice JONAS unter No. 792.

**(21)** Complete Works. *Handy Volume Edition* 1900.

New York muß heißen: Philadelphia. Ebenso im Register. Jg. 37. S. 383.

**(29)** AS YOU LIKE IT. (Ed.) by Elsie Fogerty. 1900.

Rezension: The Journal of Education. London. 1901. Feb. S. 117 (anerkennend).

Außer der unter No. 29'' angeführten Ausgabe ist noch eine besondere Kostüm-Ausgabe erschienen.

**(30)** AS YOU LIKE IT. Ed by. R. B. JOHNSON. *(Blackwood's School Shakespeare.)* 1899.

Rezensionen: The Journal of Education. London. 1900. Oct. S. 626. — The Practical Teacher. 1900. May. S. 615.

**(32)** AS YOU LIKE It. Ed. by A. W. VERITY. *(The Pitt Press Shakespeare.)* 1899.

Rezension: Educational Review. London. 1900. July. S. 443.

**(40)** KING JOHN. Ed. by G. C. Moore SMITH. (*The Warwick Shakespeare.*) 1900.

Rezensionen: The Educational Times. London. 1900. July. S. 288. — The Bookman. London. 1900. June. S. 100. — Educational News. May 26, 1900. S. 345. — The Journal of Education. London. Feb. 1901. S. 116. — School Board Chronicle. Feb. 9, 1901. S. 143 (anerkennend).

**(41)** KING JOHN . . . by J. W. YOUNG. *(The Swan Shakespeare.)* 1900.

Rezensionen: The Journal of Education. London. 1900. Sept. S. 592. — The Educational Review. London. 1900. June. S. 379. — The Practical Teacher. 1900. May. S. 616.

**(81)** THE TEMPEST. Ed. by R. Brimley JOHNSON. *(Blackwood's School Shakespeare.)* 1899.

Rezension: School Guardian. Sept. 15, 1900. S. 726.

**(86)** Shakespeare's SONNETS reconsidered by Samuel BUTLER. 1900.

Rezension: Critic. New York. July 1901: (William James ROLFE: Two new Studies of Shakespeare's Sonnets. Vgl. No. 872).

**(89)** CHILDREN'S SHAKESPEARE. By Mrs. Herbert Bland. [«E. NESBIT» Pseud.] Philadelphia: Henry Altemus & Co. [1900.] (76 S.) 8°

**(90)** The SHAKESPEARE ANTHOLOGY 1592—1616 ed. by E. ARBER. 1899.

Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 37. 1901. S. 262 f. (von Albert H. TOLMAN. Vgl. No. 1031).

**(92)** ALLEN, Charles: Notes on the Bacon-Shakespeare Question. 1900.

Rezensionen: Outlook. New York. Vol. 65. 1900. May 12. S. 130. — Beiblatt zur Anglia. Mitteilungen über engl. Sprache und Litteratur. Halle a. S. Jg. 12. 1901. S. 164 f. (von Gregor SARRAZIN: Die Schrift ist die gründlichste, ruhigste und besonnendste widerlegung der Bacon-hypothese, die ich kenne.)

(95) Beeching, H. C.: Passion and Imagination.

Der Verf. ist unter No. 95" und 34* sowie im Register zu Jg. 37 fälschlich als Beechsing aufgeführt worden.

(102) Burns, James Jesse: The story of English Kings according to Shakespeare ... 1899. (XVI, 272 S.) 8°

Appleton's Home Reading Books, ed. by Will. T. Harris. Division 4: Literature.

The stories of Richard II., Henry IV., V., VI., and VIII., Edward IV., Richard III., and Falstaff largely given in extracts from Shakespeare's plays, connected together with a slight text explaining missing links and making a continous story. «The term king», the author says, «is used with due intention, including Falstaff, the king of the realm of humor».

(110) Couch, A. T. Quiller-: Historical Tales from Shakespeare. 1900.

Rezensionen: The Journal of Education. London. 1900. June. S. 369. — Educational Times. London. 1900. March. S. 145. — The Journal of Pedagogy. 1900. March. S 327.

Vgl. auch No. 700.

(111) Courtney, W. L.: The Idea of Tragedy in ancient and modern drama. 1900.

Rezensionen: The Bookman. London. 1900. Sept. S. 184. — The Spectator. London. Aug. 11, 1900. S. 183.

(113) Davis, Cushman Kellogg: Law in Shakespeare. New ed. 1900. (300 S.) 12°.

(114) Deighton, K.: The Old Dramatists. 1896. 1900.

Rezension: The Modern Language Quarterly. London. Vol. IV. No. 1. 1901. S. 13f. (von R. B. McKerrow.)

(124) Donnelly, Ignatius: The cipher in the plays and on the tombstone. 1899.

Rezensionen: Canadian Magazine. Toronto. Vol. 14. January 1900. S. 272 (von R. M. Bucke). — Baconiana London. New Series. Vol. 8. 1900. No. 31. S. 150f.

[Ignatius Donnelly † 1900.] Vgl. auch Literature. London. Vol. 8. January-June 1901. S. 2f. und S. 42. — The Publishers' Weekly. New York. Vol. 59. January-June 1901. S. 10. — Allgemeine Zeitung. München. 1901. Beilage. No. 6 vom 8. Januar.

(126) Edwards, W. H.: Shaksper not Shakespeare. 1900.

Rezensionen: The Spectator. London. Oct. 6, 1900. Suppl. — The Literary News. New York. New Series. Vol. 21. 1900. S. 242. — Baconiana. London. New Series. Vol. 8. 1900. No. 32. S. 194—198. (No. 671.)

(138) Gallup, Elizabeth Wells: Bi-literal Cypher of Sir Francis Bacon . . . 1900.

Rezensionen: Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 22. 1901. No. 26. Sp. 1634. — Sidney Lee: Shakespeare and Bacon, in: The Times London. December 20, 1901 und Stratford-upon-Avon Herald. No. 2157. December 27, 1901. S. 8: (I can with some authority warn the credulous against attaching any sort of importance to the endeavour to detect in those peculiarities and irregularities a cypher of any kind. The fantastic effort is irresponsibly folly. Put briefly, the reason why it is impossible to extract legitimately a cypher from the Shakespeare folio is because none is there. Vgl. No. 808) — Norddeutsche Allgemeine Zeitung. Berlin. 1901. No. 114—117: (Paul Haedicke Eine Enthüllung des Shakespeare-Bacon-Geheimnisses. Vgl. No. 1020) und ebenda 1901. No. 182: (G. Zieler: Theorie der biliteralen Chiffre. Vgl. No. 1116) — National Review. London. August 1901: (A. P. Sinnett: New Light on Shakespeare. Vgl. No. 896) — The Publishers' Circular. London. Vol. 75 (New Series. Vol. 22). 1901. S. 621: (The Great Discovery of Bacon's 'Bi-literal Cypher'. Vgl. No. 725) und ebenda S. 643f. (The too-literal 'bi-literal Cipher' of Francis Bacon. A 'Melancholy Anatomy'. Vgl. No. 706) — The Publishers' Circular. London. Vol. 76 (New Series Vol. 23). 1902. S. 5: (Another 'Bacon' Tragedy. Vgl. No. 670) — Baconiana. London. New Series. Vol. 8. 1900. No. 32. S. 153—160 — Ebenda New Series. Vol. 9 1901. No. 33. S. 1 — Ebenda New Series. Vol. 9. 1901. No. 34. S. 77—84 (von Elizabeth Wells Gallup). — Ebenda. New Series. Vol. 9. 1901. No. 35. S. 101—108 (The biliteral Cipher Story examined by H. Candler) und S. 109—117 (A reply by Constance M. Pott). — Ebenda. New Series. Vol. 9. 1901. No. 36. S. 205f. (My Critic. — A Rejoinder von H. Candler.) — The Morning Post. London. July [or August or Sept.?] 5, 1901 (The Madness of Francis Bacon by Andrew Lang. Vgl. dazu 'Baconiana'. London. New Series. Vol. 9. 1901. No. 36. S. 207f. (von Fleming Fulcher.) — Ebenda. New Series. Vol. 10. 1902. No. 37. S. 21—25 (An Examination examined von Elizabeth Wells Gallup). — The Publishers' Circular. London. Vol. 76 (New Series Vol. 23). 1902. S. 66 (Bacon-Shakespeare by H. M. C. vgl. No. 687).

(141) Godwin, Parke: A New Study of the Sonnets . . . 1900.

Rezensionen: Notiz in The Annual American Catalogue 1900. New York 1901. S. 90. — Spectator. London. November 17, 1900. S. 692 (ungünstige Besprechung; «Unfamiliarity with the literature of the period. It is difficult to take his book seriously.» — Literature. London. Vol. 7. July-December 1900. S. 392 (it is an unconsiderable book). — Modern

Language Notes. Baltimore. Vol. 16. 1901. Sp. 106—112 (von C. F. McClumpha) — Critic. New York. July 1901: (William James Rolfe: Two New Studies of Shakespeare's Sonnets. Vgl. No. 872). — Baconiana. London. New Series. Vol. 9. 1901. No. 31. S. 99f. (by G. S. — Vgl. No. 672).

(148) Hamlet in Iceland ed. by Israel Gollancz. 1898.
Rezension: The Journal of Education. London. 1900. June. S. 367.

(150) Hartmann, Sadakichi: Shakespeare in art. *(Art Lovers' Series)* . . . 1901. (II, 471 S.)
Inhalt: The Shakespearean portraits; The Shakespearean illustrators; The painters of the historical dramas; The painters of the comedies; The painters of the tragedies; Shakespeare in sculpture; Portraits of actors in Shakespearean parts; Bibliography. (4 p.) Index. Illustrated with thirty-two reproductions of celebrated paintings.

(152) Helicon, England's. A Collection of Lyrical and Pastoral Poems. Edited by A(rthur) H(enry) Bullen. (Reprinted) 1899.
Der Verfasser ist John Bodenham.

(153) Henneman, John Bell: The Episodes in Shakespeare's 1 Henry VI. (1900).
Rezension: Jahrbuch der Deutschen Sh.-Ges. Jg. 37. 1901. S. 280f. (von Wilhelm Dibelius.)

(172) Lee, Sydney: A Life of W. Shakespeare. 3d ed. 1898.
Rezension: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen. Braunschweig. Bd 105 (N. Ser. Bd 5). 1900. S. 396—401 (von Wilhelm Dibelius).

(175) Lees, John: Questions on Shakospeare's «As You Like It». (86 S.) 1900.
Rezension: The Journal of Education. London. 1901. Feb. S. 117 (anerkennend).

(176) Leyland, John: The Shakespeare Country Illustrated. London 1900. (102 S.)
Rezension: Literature. London. Vol. 7. July-December 1900. S. 441 (It deserves high commendation for the abundance and excellence of its photographic views, while the descriptive letter press is throughout readably, sensibly, and carefully put together.

(189) Morgan, Appleton: A Study in the Warwickshire Dialect. 4th ed. 1900.
Publications of the Shakespeare Society of New York. No. 10.
Rezensionen: Englische Studien. Leipzig. Bd 29. 1901. S. 272f. von Wilhelm Franz.) — Literarisches Centralblatt. Leipzig. Jg. 1901. No. 50. Sp. 2075 (von Ldw. Pr[oescholdt]).

(193) Nutt, Alfred: The fairy mythology of Shakespeare. 1900.
Rezensionen: Educational News. May 26, 1900. S. 345. — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 37. 1901. S. 249—251 (von A. Brandl).

(196) Pearson, P. H.: Questions on Shakespeare: Hamlet. 1900. (21 S.) 12°

(205) Scott, M. A.: Elizabethan Translations from the Italian. (1899.)
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 37. 1901. S. 276 (von Wilhelm Dibelius).

(209) Shakespeare-Bacon: An Essay . . . 1899.
Ist identisch mit der im Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 361 unter «Bacon» aufgeführten Schrift.

(211) Shakespeare Sermons . . . Ed. by George Arbuthnot. 1900. (VIII, 138 S.)
Rezensionen: The Academy. London. Vol. 60. No. 1496. Jan. 5, 1901. S. 13. — Bookman. London. Feb. 1901. S. 168. – Literature. London. Vol. 8. January-June 1901. S. 32. — The Spectator. London. Vol. 87. July-December 1901. S. 455.

(219) Smeaton, Oliphant: English Satires. *(Warwick Library of English Literature.)* 1899.
Rezension: Educational News. April 21, 1900. S. 264. — The University Extension Journal. January 1901. S. 57.

(220) Smith, Goldwin: Shakespeare: The Man. 1900.
Rezension: The Bookman. London. 1900. June. S. 92.

(224) Specimens of the Pre-Shakespearean drama. Ed. by J. M. Manly. Vol. 1. 2. 1897.
Rezension: Literaturblatt für german. und roman. Philologie. Leipzig. Jg. 22. 1901. No. 3/4. Sp. 110—115 (von Ludwig Proescholdt).

(232) Stopes, Charlotte Carmichael: «Mr. W. H.»
The Athenæum. London. No. 3797. Aug. 4, 1900. S. 154f.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 37. 1901. S. 286 (von Wilhelm Dibelius). — Vgl. auch No. 91*.

(233) Stopes, Charlotte Carmichael: London Shakespeares . . .
The Athenæum. London. 1900. June 16. No. 3790. S. 763f.
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 37. 1901. S. 279 (von Wilhelm Dibelius).

(245) Thorndike, Ashley H.: Influence of the Court-Masques on the Drama. (1900.)
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-G. Jg. 37. 1901. S. 299f. (von Wilhelm Dibelius.)

(258) Shakespeares Dramatische Werke . . . Hrsg. von Alois Brandl. Bd. 1—10. 1897—99.
Rezensionen: Jahresberichte für neuere deutsche Litteraturgeschichte. Berlin. Bd 8. «Jahr 1897.» 1901. IV. 1 d: 57 (von Adolf Stern). — Österreichisches Litteraturblatt. Wien. Jg. 6. 1897. S. 443 f. — The Academy. London. Vol. 53. 1897. S. 291f. — Die Neueren Sprachen. Marburg i.H. Bd. 9. 1901/1902. Heft 4. S. 239ff. (von Wilhelm Viëtor.)

(265) Shakespeare: Hamlet . . . hrsg. von Ed. Cossmann. 1898.
Rezension: Jahresberichte für neuere deutsche Litteraturgeschichte. Berlin. Bd 8. «Jahr 1897.» 1901. IV. 1 d: 58 (von Adolf Stern).

(274) Shakespeare's Tempest nach der Folio von 1623 hrsg. von Albr. Wagner. 1900.
Englische Textbibliothek. H. 6.
Rezensionen: Englische Studien. Leipzig. Bd 29. 1901. S. 439—442 (von Wilhelm Franz). — Neue Philologische Rundschau. Gotha. Jg. 1901. No. 9. S. 210f. (von Gustav Wack.) — Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 22. 1901. No. 20. Sp. 1242. — Museum. Maandblad voor Philologie en Geschiedenis. Groningen. Jaarg. 9. 1901. No. 1 (von C. Stoffel). — Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen. Braunschweig. Jg. 55. Bd 107 (N. Serie Bd 7). 1901. S. 170—185 (von H. Anders). — Literarisches Centralblatt. Leipzig. Jg. 1901. No. 30. Sp. 1232f. (von Ldw. Pr[oescholdt.]) — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 37. 1901. S. 259—261 (von H. Logeman. Vgl. No. 1031).

(275) Troilus and Cressida. Bearb. von A. Gelber. Shakespeare'sche Probleme. Neue Folge. 1898.
Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 36. S. 415 f.
Rezension: Vossische Zeitung. Berlin. Sonntagsbeilagen für das Jahr 1899. No. 8. S. 61.

(279) Anders, Heinrich: Shakespeares Belesenheit. (1900.)
Die Arbeit ist im Jahre 1901 mit dem Preis der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft gekrönt worden.

(287) Bormann, Edwin: Der Lucretia-Beweis. 1900.
Rezension: Zeitschrift f. Bücherfreunde. Bielefeld & Leipzig. Jg. 4. 1900/1901. Bd 2. S. 270 (von -bl-).

(291) Brandes, Georg: William Shakespeare. 2. Aufl. 1898.
Rezensionen: Jahresberichte für neuere deutsche Litteraturgeschichte. Berlin. Bd 8. «Jahr 1897.» 1901. IV. 1 d: 63 (von Adolf Stern). — Jahrbuch der Deutschen Sh.-Ges. Jg. 37. 1901. S. 246f. (von W[olfgang] K[eller].) — Englische Studien. Leipzig. Bd 28. 1900. S. 438 ff. (von Ludwig Fränkel.) — Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 22. 1901. No. 40. Sp. 2519.

(293) Brandl, Alois: Quellen des weltlichen Dramas in England vor Shakespeare. 1898.
Rezension: Literaturblatt für german. und roman. Philologie. Leipzig. Jg. 22. 1901. No. 3/4. Sp. 110—115 (von Ludwig Proescholdt).

(303) Churchill, G. B.: Richard III. up to Sh. 1900.
Rezensionen: Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 22. 1901. No. 12. Sp. 732f. (von F. Holthausen.) — Jahrbuch der Deutschen Sh.-Ges. Jg. 37. 1901. S. 256—258 (von W[olfgang] K[eller]). — Literarisches Centralblatt. Leipzig. Jg. 1901. No. 51/52. Sp. 2133 f. (von Ldw. Proescholdt.)

(307) Cushman, L. W.: The Devil and the Vice in the English Dramatic Literature before Shakespeare. 1900.
Studien zur englischen Philologie. H. 6.

Ein Teil der Arbeit erschien im Jahre 1901 in deutscher Übersetzung als Inaugural-Dissertation von Göttingen. Vgl. No. 997.

Rezensionen: Englische Studien. Leipzig. Bd 29. 1901. S. 427 ff. (von Henri LOGEMAN.) — Anzeiger für Deutsches Altertum. Berlin. Bd 27. 1901. S. 311—321 (von Wolfgang KELLER).

(308) DAUDET, Léon Alphonse: Fahrten und Abenteuer des jungen Shakespeare. 1898.

Rezension: Christliche Welt. Leipzig. Jg. 14. 1900. No. 51. Sp. 1205—1210 (von CHRISTLIEB) (Vgl. No. 988).

(310) EIDAM, Chr.: Bemerkungen zu einigen Stellen Shakespeare'scher Dramen. 1898.

Rezensionen: Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 22. 1901. No. 10. Sp. 607. — Englische Studien. Leipzig. Bd 28. 1900. S. 449—452 (von O. GLÖDE).

(321) FRANZ, Wilhelm: Shakespeare-Grammatik. Halle (1898-1900.)

Rezensionen: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen. Braunschweig. Bd 106 (Neue Serie Bd 6). 1901. S. 404—408 (von Albert HERRMANN). — Englische Studien. Leipzig. Bd 29. 1901. S. 81—106 (von C. STOFFEL). — [2. Hälfte:] Beiblatt zur Anglia. Mitteilungen über englische Sprache und Litteratur ... Halle. Jg. 12. 1901. S. 76 ff. (von J. Ernst WÜLFING.).

(322) FRICK, O., und H. Gaudig: Wegweiser durch die klassischen Schuldramen. Abt 4: H. v. Kleist. Shakespeare. Sophokles ... 1899.

Rezension: Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Litteratur und für Pädagogik. Leipzig. Bd 6. 1900. S. 223 ff. (von Paul VOGEL: Auf der Schwelle zweier Jahrhunderte.)

(325) GREGORI, Ferdinand: Das Schaffen des Schauspielers. 1899.

Rezension: Das litterarische Echo. Berlin. Jg. 3. 1900—1901. Heft 24. Sp. 1726 f. (von MAX MEYERFELD.)

(328) GRUMBINE, H. C.: The Misfortunes of Arthur ... 1900.

Litterarhistorische Forschungen. Hrsg. v. Jos. Schick und M. Frh. v. Waldberg. H. 14.

Rezensionen: Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 22. 1901. Sp. 2267 f. (von Marie GOTHEIN.) — Beiblatt zur Anglia. Mitteilungen über englische Sprache und Litteratur ... Halle a. S. Jg. 12. 1901. S. 233 f. (von Ferdinand HOLTHAUSEN.) (Sehr anerkennend.) — Museum. Maandblad voor Philologie en Geschiedenis. Groningen. Jaarg. 9. No. 5 (von H. LOGEMAN). — Literarisches Centralblatt. Leipzig. Jg. 1901. No. 51/52. Sp. 2133.

(346) KELLNER, Leon: Shakespeare. 1900.

Inhalt: 1. Abkunft. Geburt. — 2. Kindheit und erste Jugend. — 3. Erste Beziehungen zum Theater. — 4. Erste Dichtung. — Erster Erfolg. — 5. Einige Vorgänger Shakespeares. — 6. Wie man die Entstehungszeit von Shakespeares Werken bestimmt. — 7. Die ersten Versuche. — 8. Die ersten Lustspiele. — 9. Wohlstand und Ruhm. — 10. Die Meisterlustspiele der zweiten Periode. — 11. Die Königsdramen. — 12. Die Lustspiele der dritten Periode. — 13. Nel mezzo del cammin. — 14. Die Römertragödien. — 15. Hamlet. Maß für Maß. — 16. Sh am Hofe Jakobs I. — 17. Weltflucht und Versöhnung. — 18. Heimkehr und Tod. — 19. Die englische Bühne zur Zeit Sh.'s. — 20. Die Technik des Dramas bei Sh. — 21. Die sogenannte Bacon-Frage. — 22. Sh.-Porträts. — 23. Sh. und die Nachwelt. — Eine kleine Sh.-Bibliothek. — Verzeichnis der Abbildungen. — Index.

Rezensionen: Beiblatt zur Anglia. Halle a. S. Jg. 11. 1900. No. 11/12. S. 356 (von Max FÖRSTER). — Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 22. 1901. No. 26. Sp. 1633 f. — Neue Freie Presse. Wien. 11. November 1900 (von SERVAES). Vgl. No. 1087. — Die Neueren Sprachen. Marburg i. H. Bd 9. 1901/1902. Heft 4. S. 239 ff. (von Wilhelm VIËTOR.) — Das litterarische Echo. Berlin. Jg. 3. 1900/1901. Heft 8. Sp. 532 f. (von B. HOENIG: Die neueste Shaksperebiographie.) — Hamburger Fremdenblatt. 1901. No. 58 (von Eduard ENGEL). — Jahrbuch der Deutschen Sh.-Ges. Jg. 37. 1901. S. 243—246 (von Heinrich SPIES). — Allgemeine Zeitung. München. Beilage. Jg. 1901. No. 126: (Über Shakespeare-Biographien von H. JANTZEN). — Vgl No. 1032.

(347) KLEBS, Elimar: Die Erzählung von Apollonius aus Tyrus. 1899.

Rezensionen: Literaturblatt für german. und roman. Philologie. Leipzig. Jg. 22. 1901. No. 1. Sp. 1—5 (von Friedrich PANZER). — Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 21. 1900. No. 10. Sp. 675 f. — Historisches Jahrbuch. München. Bd 21. 1900. S. 195 f.

(351) KOPPEL, Richard: Shakespeare-Studien. [1.] 2. 1896. 99.

Rezensionen: Preußische Jahrbücher. Berlin. Bd 105. Juli - September 1901. S. 160 (von Hermann CONRAD. Vgl. No. 993 ). — [zu 2:] Englische Studien. Leipzig. Bd 29. 1901. S. 289—291 (von W. BANG).

(352) KOPPLOW, G: Shakespeares «King John» und seine Quelle. 1900.

Rezensionen: Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 22. 1901. No. 40. Sp. 2519. — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 37. 1901. S. 258 (von W[olfgang] K[ELLER]).

(356) Lauschke, Johannes: John Websters Tragödie Appius and Virginia. 1899.
Philosophische Inaugural-Dissertation von Leipzig. 1899.
Rezensionen: Jahrbuch der Deutschen Sh.-Ges. Jg. 37. 1901. S. 262 (von W[olfg.] K[eller]. Vgl. No. 1031).

(357) Lee, Sidney: W. Shakespeare . . . deutsche Übers. (v. Martha Schwabe.) (1900) 1901.
Rezensionen: Vossische Zeitung. Berlin. Sonntagsbeilagen. Jg. 1900. No. 48. S. 384. — Literature. London. Vol. 7. July-December 1900. S. 492. — Die Neueren Sprachen. Marburg i. H. Bd 9. 1901/1902. Heft 4. S. 239 ff. (von Wilhelm Viëtor.) — Literarische Rundschau für das evangelische Deutschland. Beilage zur «Kirchlichen Korrespondenz». Leipzig. Jg. 10. 1901. No. 6 (von R. Pfleiderer). — Das litterarische Echo. Berlin. Jg. 3. 1900—1901. Heft 6. Sp. 423 f. (nebst Wiedergabe des neu aufgefundenen sogen. Droeshout-Gemäldes) — Nationalzeitung. Berlin. 1901. No. 56 (von Karl Frenzel). — — Das Magazin für Litteratur. Berlin. Jg. 70. 1901. Sp. 232—235 (von Ludwig West). — Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 37. 1901. S. 247 f. (von G. Sarrazin.) — Allgemeine Zeitung. München. Beilage. Jg. 1901. No. 183 und 184: (Lee und Vischer als Shakespeare-Forscher. I. II. von Josef Hofmiller. Vgl. No. 1026) — Zeitschrift für deutschen Unterricht. Leipzig. Jg. 15. 1901. Heft 12.

(360) Liebau, Gustav: König Edward III. und die Gräfin v. Salisbury. 1900.
Rezensionen: Museum. Maandblad voor Philologie en Geschiedenis. Groningen. Jaarg. 8. 1900. No. 10 (von H. Logeman).

(362) Ludwig, Otto: Shakespeare-Studien . . . von Moritz Heidrich. 2. Aufl. 1901.
Rezension: Beiblatt zur Anglia. Mitteilungen über englische Sprache und Litteratur . . . Halle a. S. Bd 13. 1902. No. 1. S. 11 ff. (von F. P. von Westenholz.)

(365) Maerkisch, Robert: Die altengl. Bearb. . . . von Apollonius von Tyrus. 1899.
Rezension: Literaturblatt für german. und roman. Philologie. Leipzig. Jg. 22. 1901. No. 1. Sp. 14 f. (von Ferd. Holthausen.)

(387) Reinsch, Hugo: Ben Jonsons Poetik . . . 1899.
Rezension: Polybiblion. Paris. Sér. II. T. 52 (= T. 89). 1900. S. 242 f. (von A. Barbeau.

(391) Saitschick, Robert: Genie und Charakter . . . 1900.
Rezensionen: Revue critique ... N. Sér. T. 50. S. 534 muß heißen: S. 354. — Nationalzeitung. Berlin. 1901. No. 85 (von Wilhelm Bolin).

(392) Sarrazin, Gregor: William Shakespeares Lehrjahre. 1897.
Rezensionen: Jahresberichte für neuere deutsche Litteraturgeschichte. Berlin. Bd 8. (Jahr 1897.) 1901. IV. 1 d: 64 (von Adolf Stern). — Englische Studien. Leipzig. Bd 28. 1900. S. 442—446 (von Ludwig Fränkel).

(393) Sarrazin, Gregor: Scenerie und Staffage im «Sommernachtstraum». (1900).
Rezension: Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 37. 1901. S. 281 (von Wilhelm Dibelius).

(397) Schoembs, Jakob: Ariosts Orlando Furioso in der engl. Litteratur . . . 1898.
Rezension: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen. Braunschweig. Bd 105 (N. Ser. Bd 5). 1900. S. 143 ff. (von Wolfgang Keller.)

(400) Semler, Christian: Shakespeares «Viel Lärm um Nichts». 1900.
Rezension: Neue Philologische Rundschau. Gotha. Jg. 1901. No. 1. S. 17 f. (von Gustav Wack.)

(404) Small, R. A.: Stage-Quarrel between Ben Jonson and the so-called Poetasters. 1899.
Rezensionen: Polybiblion. Partie littéraire. Paris. Sér. II. T. 21 (= T. 88). 1900. S. 45 (von A. Barbeau). — Jahresbericht über die Erscheinungen auf dem Gebiete der germanischen Philologie. Dresden und Leipzig. Jg. 21. 1899. S. 254 f. — Revue critique d'histoire et de littérature. Paris. Année 33. T. 48. No. 50. S. 476 (von J. Lecoq). — Museum. Maandblad voor Philologie en Geschiedenis. Groningen. VII, 1 (von H. Logeman). — Englische Studien. Leipzig. Bd 29. 1901. S. 292—304 (von Robert Boyle). — Beiblatt zur Anglia. Mitteilungen über englische Sprache und Litteratur ... Halle a. S. Jg. 12. 1901. S. 294 ff. (von Philipp Aronstein.)

(417) Vollhardt, W.: Die Beziehungen des Sommernachtstraumes zum italienischen Schäferdrama. 1899.
Rezensionen: Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 22. 1901. No. 37. Sp. 2332. — Englische Studien. Leipzig. Bd 29. 1901. S. 438 f. (von O. Glöde.)

(421) WETZ, Wilhelm: Über den sogenannten Schlegel-Tieck'schen Shakespeare. (1901.)

Rezension: Das litterarische Echo. Berlin. Jg. 3. 1900—1901. Heft 9. Sp. 618.

(440) JULES CÉSAR. Texte avec la trad. par A. BELJAME. 1899.

Rezension: Polybiblion. Paris. Sér. II. T. 52 (T. 89). 1900. S. 53f. (von A. BARBEAU.)

(462) Les SONNETS de Shakespeare traduits en . . . français . . . par Fernand HENRY. 1900.

Rezensionen: Bookman. New York. Vol. 12. 1900. October. S. 132: (Shakespeare's SONNETS in French. s. auch No. 899). — Literature. London. Vol. 6. 1900. January-June. S. 320. (von Fernand HENRY.) Vgl. No. 91*.

(463) LEGOUIS, Emile: Pages choisies des grands écrivains. Shakespeare. 1899.

Rezensionen: Polybiblion. Paris. Sér. II. T. 50 (T. 86). 1899. S. 516 (von A. BARBEAU). — Englische Studien. Leipzig. Bd 29. 1901. S. 130f. (von H. JANTZEN.)

(481) DUVAL, Georges: La vie véridique de William Shakespeare. 1900. (277 S.)

Rezension: Englische Studien. Leipzig. Bd 29. 1901. S. 129f. (von H. JANTZEN.)

(484) JUSSERAND, J. J.: Shakespeare en France . . . 1898.

Rezensionen: Le Journal des Débats. Paris. Déc. 7, 1898 (von A. BARINE). — Ebenda Sept. 11, 1899 (von Emile FAGUET).

(490) MÉZIÈRES, Alfred: Shakespeare . . . 6. éd. 1899.

(499) SAINT-VICTOR, Paul de: Die beiden Masken . . . übertragen von CARMEN SYLVA. Bd 3. 1900.

Rezensionen: Neue Philologische Rundschau. Gotha. Jg. 1901. No. 7. S. 160ff. (von Theodor ENGWER.) — Allgemeine Zeitung. München. Jg. 1900. Beilage. No. 227. 228. 271. 272. 289 [speziell über Shakespeare]. 290 (von Albert GEIGER). — Deutsche Litteraturzeitung Berlin. Jg. 22. 1901. No. 51/52. Sp. 3239 (von Arthur ELOESSER). — Tägliche Rundschau. Berlin. 1901. No. 274. (von Willy RATH.) — Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte. Hrsg. von Wünsch u. Koch. Berlin. Bd 1. Heft 3. 1901.

(519) CHIARINI, Giuseppe: Studi Shakespeariani. Livorno 1896. (478 S.) 16°

Rezension: Rassegna bibliografica della letteratura italiana. Pisa. Anno IV. 1896. S. 295—297 (von Alessandro D'ANCONA).

(540) BIERFREUND, Th.: Shakespeare og hans kunst. 1898. (307 S.)

Rezension: Englische Studien. Leipzig. Bd 29. 1901. S. 125—129 (von H. JANTZEN).

(553) v. DAM und C. STOFFEL: W. Shakespeare . . . 1900.

Rezensionen: Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 22. 1901. No. 11. Sp. 667—671 (von W. FRANZ). — Museum. Maandblad voor Philologie en Geschiedenis. Groningen. Jaarg. 8. 1900. No. 8. (von B. A. P. van DAM) — The Nation. New York. Vol. 71. 1900. November 1. S. 351 (von M. H. LIDDELL. vgl. auch No. 818). — Tilskueren. Maanedsskrift for Literatur, Samfundssprögsmaal og almenfattelige videnskabelige Skildringer. Kobenhavn. 1900. S. 591ff. (von O. JESPERSEN: Omarbejdede Shakespeare sine Stykker? Vgl. No. 1177.) — Das litterarische Echo. Berlin. Jg. 3. 1900—1901. Heft 3. Sp. 198 (von MAX CONRAT).

---

# MISZELLEN

## I. ALLGEMEINEREN INHALTS

49* Athenæum. London. No. 3846. July 13, 1901. S. 72.

Über Coquelin und seine Darstellung Shakespearescher Dramen.

50* Literature. London. Vol. 8. January-June 1901. S. 475.

Erinnerungen an Mrs. Siddons und ihre Wiedergabe Shakespearescher Rollen; bei Gelegenheit ihres 70. Todestages am 8. Juni 1901.

51* Athenæum. London. No. 3855. Sept. 14, 1901. S. 360.

Meldet den Tod Osmond Tearles, eines englischen Schauspielers, der auf den Bühnen der Provinz besonders in Shakespeare'schen Stücken aufzutreten pflegte. Er war geboren 1852 in Plymouth.

52* The Academy. London. No. 3838. May 18, 1901. S. 631.

Eine Kritik des Buches: British Power and Thought. By Albert S. G. Canning. (Smith, Elder & Co.) sagt von diesem «Seriously it is to us an absolutely inintelligible book, and it is only made less intolerable by the plentiful quotations from Shakspeare, which are always pleasant to read.»

53* Das litterarische Echo. Berlin. Jg. 3. 1900—1901. Heft 2. Sp. 103.

Gelegentlich einer Besprechung des «Dictionary of National Biography» ist an dieser Stelle ein Porträt des Shakespeare-Forschers Sidney Lee zum Abdruck gebracht.

54* Allgemeine Zeitung. München. Jg. 1900. Beilage. No. 295.

Nekrolog auf Theodor Elze († 27. Juni 1900. Vgl. No. 312**) von Luschin von Ebengreuth.

55* Poet-Lore. A quarterly magazine of letters. Boston. Vol. 12 (New Ser. Vol. 4). 1900. No. 3. S. 463f.

Über die Frage, ob Shakespeare in Dänemark war. Vgl. 22*.

56* Das litterarische Echo. Berlin. Jg. 3. 1900—1901. Heft 7. Sp. 483.

Über die Vereitelung des Planes Sir Theodore Martins, seiner verstorbenen Gattin (der Schauspielerin Helen Faucit. Vgl. No. 742) in der Kirche zu Stratford am Avon ein Denkmal neben demjenigen Shakespeares zu setzen. Vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 37. 1901. S. 300. — Ferner: Literature. London. Vol. 8. January-June 1901. S. 2 (Die «Morning Post» hat im Anschluß hieran eine Subskription eröffnet, um für die Stratforder Dreifaltigkeitskirche die zur Restaurierung nötigen £ 700 aufzubringen.)

57* Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 22. 1901. No. 26. Sp. 1634.

Über die Errichtung eines Shakespeare-Denkmals in Weimar. Vgl. ebenda No. 50. Sp. 3155: Abdruck des von W. Oechelhäuser und P. von Bojanowski unterzeichneten Aufrufs vom 20. November 1901 zur Zeichnung von Beiträgen für das in Weimar zu errichtende Shakespeare-Denkmal. Derselbe wurde an eine große Anzahl von Zeitungen versandt und ist demgemäß auch häufig abgedruckt worden. Vgl. auch: Allgemeine Zeitung. München. Beilage. Jg. 1901. No. 127 vom 5. Juni. — Ferner: Athenæum, London. No. 3869. Dec. 21, 1901. S. 841 (von A. W. Ward: Monument of Shakspeare at Weimar. Enthält einen warmen Apell an die Engländer zur Zeichnung von Beiträgen zu diesem Denkmal).

58* Literature. London. Vol. 7. July-December 1900. S. 404.

Über die Versetzung der Shakespeare-Statue auf d. Leicester-Square in London.

59* Vossische Zeitung. Berlin. No. 558 v. 28. November 1901.

Nach einer dem «Gaulois» entnommenen Notiz soll es den Bemühungen Mgr. Rougemont's gelungen sein, Shakespeares authentisches Testament endlich aufzufinden. Dasselbe soll mit den Worten beginnen: «Im Namen des Vaters, des Sohnes und des heiligen Geistes erkläre ich, William Shakespeare, unwürdiges Mitglied der heiligen apostolischen und römischen Religion u. s. w.» Also Shakespeare war katholisch.

60* Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 22. 1901. No. 39. S. 2460.

In England und Amerika hat sich eine Gesellschaft gebildet, die den Namen «*The Shakespeare Day League*» führt und eine Bewegung ins Leben rufen will, mit dem Ziel, den 23. April, den Geburtstag des großen Dichters, zu einem allgemeinen Shakespeare-Festtag zu machen. Der 23. April soll in allen Kulturzentren durch Veranstaltungen verschiedener Art, namentlich von Theatervorstellungen und historischen Aufzügen, gefeiert werden. Die Schrift von W. Kühne (Vgl. No. 1045) wird vom Verfasser ausdrücklich als von dieser Gesellschaft inspiriert bezeichnet. — Vgl. auch Literarisches Centralblatt. Leipzig. Jg. 1901. No. 39. Sp. 1596.

61* The Academy. London. Vol. 61. No. 1523. July 13, 1901.

Dem Spectator zufolge hat Mr. F. T. Bullen eine große Anzahl englischer Seeschiffe nach Büchern durchsucht. Er hat dabei festgestellt, daß sich bei den Seeleuten nur ein geringer Hang zum Lesen findet, indessen fand er doch, mit einer einzigen Ausnahme, auf jedem der von ihm besuchten Schiffe je ein Exemplar der Bibel und der Werke Shakespeares.

62* Frankfurter Zeitung. Frankfurt a. M. No. 261 v. 20. Sept. 1901.

Brief Oscar Lovell Triggs's, Professor an der Universität zu Chicago, an die New Yorker «Saturday Review» zur Rechtfertigung der in seinen Vorlesungen aufgestellten Behauptung, Rockefeller sei größer als Shakespeare. Darin erklärt der Professor, daß er dem Worte «Poet» eine besondere Bedeutung beilege. Es bezeichne für ihn einen Schöpfer, und ein Erfinder oder ein Gesetzgeber müsse daher ein Poet genannt werden, ebenso ein großer Industrieller. Deshalb könne Rockefeller mit Shakespeare verglichen und ihm sogar vorgezogen werden. — Vgl. auch Vossische Zeitung No. 476 vom 10. Okt. 1901.

63* Minnesota Magazine. April 1900:

Der Verfasser des Aufsatzes hält die Darstellung Shakespeares auf der modernen Bühne für nicht mehr angebracht, da u. a. Sprache und Stil seiner Dramen so archaisch seien, daß der nicht philologisch Gebildete nie den vollen Genuß davon haben würde. Vgl. auch das Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 37. 1901. S. 302.

64* The Academy. London. Vol. 61. No. 1526. July 13, 1901. S. 24.

Mr. Alfred Nutt's Antwort auf Mr. Lang's Behauptung «that the only reason for reading Shakespeare is to be able to appreciate his poetry».

65* Literature. London. Vol. 8. January-June 1901. S. 42.

Über die ersten Versuche im Jahre 1848 Shakespeare die Verfasserschaft seiner Dramen abzusprechen. Vgl. auch No. 766.

66* Zeitschrift für Bücherfreunde. Bielefeld und Leipzig. Jg. 4. 1900/1901. Bd 1. Beiblatt H. 2/3. S. 1.

Über die drei unbezweifelten Shakespeare-Autographen.

67* The Spectator. London. Vol. 87. July-December. 1901. S. 639. 769.

[New editions of Shakespeare.]

68* Zeitschrift für Bücherfreunde. Bielefeld und Leipzig. Jg. 4. 1900/1901. Bd 1. S. 107.

Über den Entwurf zu einem Bucheinbande von W. T. Horton, der, im Beardsley-Stil gezeichnet, Gedichten von Shakespeare als Folie dienen soll.

69* The Athenæum. London. No. 3819. Jan. 5, 1901. S. 17f.: J. H. Slater: The book sales of 1900. II.

(Im allgemeinen war die Saison 1900, was die Verauktionierung seltener Bücher in London anbetrifft, die schlechteste seit 1896.) — Ein übersichtliches Bild vom Zustande des englischen Büchermarktes, während der Saison 1900/01, soweit seltene Sh.-Werke und die für dieselben auf Auktionen gezahlten Preise dabei in Betracht kommen, wird die folgende Übersicht bieten. Dieselbe ist zusammengestellt aus verstreuten Notizen im Athenæum, in der Academy, der Literature und besonders dem Book-Prices Current (s. No. 681.) Den Record erzielte ein Exemplar der ersten Folio-Ausgabe von 1623 mit ca. 35,000 M. (Vgl. dazu No. 9* u. 10*.) Im übrigen wird die folgende Liste über alle Einzelheiten willkommene Auskunft geben. Die in ( ) beigefügten Nummern beziehen sich auf den Book-Prices Current. Vol. 15. 1901. Es gelangten zum Verkauf:

First Folio (1623) — The bottom corner of the verses and the bottom corners of the last three leaves slightly repaired — morocco extra, gilt edges. (No. 6530) Record Price. (Höchster bisher gezahlter Preis betrug £ 1,700 i. J. 1899.) £ 1,720 Vgl. auch The Publishers' Weekly. New York. Vol. 60. 1901. S. 81. — Poet-Lore. Boston, Mass. Vol. 13 (New Series Vol. 5). 1901. No. 3. S. 464.

„ Staunton's reprint in photo-lithography in 16 pts. (No. 4568) £ 3 18 s.

„ Reprint, portrait on title (1807) (No. 5625) £ 2 4 s.

Second Folio (1632) — Wanted the 4 first leaves and 19 pages at the end. 12 × 8¼ in., half morocco, good exemplary (No. 4963) £ 10

„ Fine copy. 13¼ × 8¾ in. morocco extra, tooled sides, inner borders. — A sound, genuine and compete copy. (No. 5123) £ 103

„ The verses by Ben Jonson opposite. 12⅞ × 8½ in. morocco extra, with borders of gold on the sides, gilt edges by C. Lewis. (No. 6031) £ 140

„ Portrait by Droeshout, cut round, damaged and mounted, verses by Ben Jonson cut from the leaf and mounted, last leaf cut round and mounted, otherwise a sound and genuine copy. 12⅝ × 8⅝ in. morocco extra. (No. 6489) £ 39

„ Leaf 'To the reader', title and last leaf in facsimile, a few margins of sheet T mended, otherwise good, sound and clean. Old calf. (No. 6817) £ 10 5 s.

„ 13 × 8½ in. A perfect copy, every leaf being genuine throughout. The name and address of William Arnall of Whitchapel 1729 in on reverse of last leaf. (No. 6818) £ 136

Third Folio (1664) — Wanted the portrait, verses by Ben Jonson, title, dedication, address to the reader and some leaves at the end, many leaves soiled. Calf. (No. 3023) £ 19 10 s.

With verses by Ben Jonson, facing the title. Old calf. 13⅜ × 8¾ in. A fine and very large copy of the rarest. Unfortunately, two leaves have been omitted by the binder. (No. 3815) £ 385

„ Sound copy, but title and last leaf soiled. 12⅞ × 8½ in. The portrait supplied from the 1685 edition. Morocco extra. (No. 6490) £ 70

Fourth Folio (1685) — Wanted portrait, title, last leaf of Henry IV, last leaf of Locrine, two first leaves and several margins mended, last leaf defective. 14¼ × 9 in. (No. 1288) £ 7 10 s

„ With portrait by Droeshout and verses by Ben Jonson (cut round and mounted), calf, good copy. 14⅛ × 9 in. (No. 3024) £ 40

„ Wanted title, portrait, last leaf of Henry IV. and last leaf of Locrine, several margins mended and one leaf defective, but tall copy. Half bound (No. 3254) £ 7 5

„ Portrait by Droeshout with the verses beneath. 14½ × 9 in., in contemporary old morocco, borders of gold, guilt edges. (No. 6032) £ 100

Poems. Kelmscott Press 1893 — Vellum, with ties. (No. 2456) £ 13 5 s
„ „ „ „ (No. 3177) £ 14
„ „ „ „ [Colophon: Edited by F. S. Ellis.] Woodcut borders, and initial letters. (No. 4715) £ 13
„ „ „ „ Vellum, borders and initials. (No. 4738) £ 12 10 s
„ „ „ „ Vellum, woodcut borders and initials. Uncut. (No. 6260) £ 12
„ First edition 1640. Wanted portrait, dated title, and fore edge of several leaves shaved by the binder. Good copy. Morocco. (No. 5699) £ 26 10
„ „ „ 1640. Wanted portrait, dated title ... and signature H 1 defective. Good copy. Morocco. (No. 6819) £ 15 10

Plays. Facsimiles of the Original Quarto Ed., by E. W. Ashbee, printed on one side of the paper only. 24 vols. For private circulation only, 1863—71. Half morocco. (No. 6372) £ 12 10

Quarto Facsimiles, executed under the superintendence of F J. Furnivall, by W. Griggs. 42 vols. Half bound. 1881—91. (No. 2247) £ 8 7 s 6 d

A Collection of Sale Catalogues, illustrating, so far as prices realised are concerned, the gradual appreciation of Shakespeare's plays and poems from 1658 to 1829. (No. 6493) £ 150

The Raigne of King Edward the Third. (The second edition) 1599. (Some headlines shaved), half bound. 4° (No. 4967) £ 68

[Extremely rare. Roxburghe copy. It realised £ 3 5 s. in 1812]

True Chronicle of the Life and Death of King Lear. Third ed. (Printed for Nathaniel Butler) 1608 — The Tragedie of King Richard the Third (46 leaves, imperfect) (T. Creede for Andrew Wise 1602. 4°) — The Historie of Henry the Fourth ... newly corrected. J. Norton, 1632 ... and several other plays. (Imperfect.) In one Vol. (No. 6820) £ 82

The Famous Victories of Henry the Fifth, containing the Honourable Battell of Agin-Court ... London: Barnard Aslop, and are to be sold by Tymothie Barlow [1617]. (Date and portion of last line cut off; title, margins mended. (No. 6492) £ 81

Macbeth, a Tragedy, As it is now Acted at the New Theatre of Edinburgh ... With Alteration by Mr. Tate. Edinburgh 1731. Calf. (No. 4964) £ 30

[The first edition of the first of Shakespeare's plays printed in Scotland]

The Passionate Pilgrim and Songs, ed. by T. Sturge Moore (Vale Press). 1896. 8° Woodcut and border, original boards, uncut. (No. 3361) £ 1 13 s

The late and much admired Play called Pericles ... Third edition. Printed for T. P. 1619. 4° Unbound. (No. 3171) £ 100

[A minute fragment of the date rubbed off]

The Late and much admired Play called Pericles... by Rivière, Printed at London by Thomas Cotes 1635. 4° A large and unwashed copy in morocco extra, gold ornaments on sides, rough gilt edges. (No. 5626) £ 66

The Life and Death of King Richard The Second. Printed by John Norton 1634. 4° Title backed and dated erased. (No. 4966) £ 56

Roméo et Juliette, opéra. Paroles de C. J. A. Ségar, Musique de C. Steibelt. Paris (1793). (No. 1501.) £ 5

Sonnets, seen trough the Press by T. S. Moore. 1899. 8° — Border and initial letter, buckram, uncut. (Nr. 3386) £ 2 8 s

The same. (No. 4752) £ 2 5 s

The Tempest, or the Enchanted Island ... (by John Dryden). T. Warren for H. Herringman etc. 1695. 4° Corners slightly mended. (No. 1614) £ 3 6 s

The Most Lamentable Tragedie of Titus Andronicus ... (Second known edition) For Eedward White 1611. 4° (Unbound) (No. 3172) £ 620

[A fine copy, with several uncut leaves. The fine Daniel copy sold at his sale in 1864 for £ 31 10 s.]

Shakespeare and Fletcher: The Two Noble Kinsmen... First edition. 1634. 4° Morocco, gilt leaves. (No. 4965) £ 33 10 s

[Halliwell Phillips' copy]

Works. Boydell's Edition, revised by George Stevens. 9 vols. 1802. 2° Morocco extra. (No. 1338) £ 13 5 s

Plays, with Malone's various Readings ... and a Life of Shakespeare by Alexander Chalmers. 8 vols. 1823. Calf gilt. (No. 1502) £ 2

Plays, with Notes, History of the Stage and Life by Alex. Chalmers. New edition. 8 vols. Trade edition. 1856. 8° Russia extra. (No. 4567) £ 2 6 s

Works, the text revised Alex. Dyce. 9 vols. 1875. 8° (No. 234) £ 1 19 s

Works. ed. by Horace H. Furness. A new variorum edition. 11 vols. Philadelphia 1874 — 1898. 8° (No. 1088) £ 7 10 s

Works, ed. by Israel Gollancz. Hand made paper edition. 12 vols. (Vgl. No. 9) London 1899—1900. Vellum gilt. (No. 4968) £ 5 17 s 6 d

Works, revised by Sir Thomas Hanmer, plates by Gravelot from designs by Hayman. 6 vols. 1744. 4° Morocco, with borders of gold, gilt edges. From Count Mac Carthy's collection. (No. 6033) £ 12

Plays, with Notes by S. Johnson and G. Steevens. Fourth edition. 15 vols. 1793. 8° (No. 142) £ 1

Plays, The same. Large Paper. Russia extra, top and fore edges gilt, lower edges uncut, 1793. 8° (No. 633) £ 6

Plays, with ... notes by S. Johnson. First edition. 8 vols. 1765. 8° (No. 1674) £ 1 18 s

Plays from the corrected Text of S. Johnson and G. Steevens. 6 vols. 1807. 4° Half morocco extra. (No. 2573) £ 1 14 s

Plays, with the Corrections . . . and Notes by Johnson, Steevens and Reed. 15 vols. 1793. 8° Half morocco, uncut. (No. 4565) £ 4 6 s

Plays, with Illustrations . . . , Notes by Johnson and Steevens, and History of the Stage by J. Reed. 15 vols. Large paper (25 copies printed) 1793. 8° Half morocco, uncut, top edge gilt, by Clarke. Presentation copy from Mr. Steevens to Malone. (No. 6035) £ 38

Knight, Charles: Pictorial Shakespeare, the original edition. 7 vols. 8° [The work is complete in 8 vols.] (No. 3835) £ 1

Plays and Poems. 11 vols. W. Pickering 1825. 8° Cloth, uncut. (No. 141) £ 1 11 s

Plays, Pickering's Diamond Edition, with illustrations. 9 vols. 1825. 8°. Bound in morocco super extra, tooled in gold. (No. 1087) £ 6 10 s

„ The same Edition. 9 vols. 1825. 8°. Vol. 1 in the original parts, the remainder in morocco extra, plates by Stothard. (No. 2457) £ 1 16 s

„ The same. Pickering's Diamond Type Edition. 9 vols. 1825. 64°. Morocco extra. (No. 4566) £ 2 10 s

Plays, edited by Howard Staunton. 3 vols. Illustrations by Sir John Gilbert. By Rivière 1858. 8° Morocco gilt. (No. 5212) £ 1 10 s

Twenty of his Plays, being the whole number printed in Quarto, edited by G. Steevens. 4 vols. 1766. 8° Fine paper (12 copies printed), morocco extra, with broad borders of gold, gilt edges. (No 6034) £ 20

Dramatic Works, revised by George Steevens. (Boydell's edition), engravings after Stothard, Westall, Smirke, Hamilton, Opie, etc. ... 9 vols in 10. 1791—1802. 2° Morocco extra, joints. (No. 6373) £ 20 10 s

The Plays in 15 vols, with ... notes by S. Johnson and G. Steevens. Large paper. 15 vols. 1793. 8° (No. 6491) £ 14

[25 copies printed. This one contained the ex-libris of Sir M. M. Sykes, at whose sale it realised £ 39 18 s.]

Dramatic Works, with Notes by Singer and Life by Dr. Symmons. 10 vols. Chiswick 1826. 8° Half morocco. (No. 2811) £ 5 5 s

Works, edited by T. S. Moore, and decorated by Charles Ricketts. Vol. 1—9. Vale Press 1900. 8° Cloth, uncut. Vgl. No. 20. (No. 2397) £ 8 11 s

Plays and Poems, with Life, Plates. 15 vols. 1832—34. 8° (No. 5143) £ 2 10 s

Works, ed. by W. Aldis Wright. (The Cambridge Shakespeare.) 40 vols. London 1893—95. Vgl. Jahrbuch. Bd 33. S. 308.) Printed on hand-made paper (500 copies printed). (No. 1089) £ 9 10 s

Boydell's Shakespeare Gallery. A Collection of Prints from Pictures ... 2 vols. 1803. Atlas folio. (No. 1943) £ 15 15 s

The same. Morocco extra, with broad gilt double ornamental borders. Imperial Atlas folio. (No. 4569) £ 64

Harding. Shakespeare illustrated. Large Paper. Fine Impressions ... bound in 2 vols. 1793. 4° (No. 5216) £ 3 5 s

Particulars of Shakespeare's House at Stratford-on-Avon, for sale by auction, by Mr. Robins at the Market, London, Sept. 16, 1847. 2 views. MS. additions with prices, an original sketch of the sale done for the «Illustrated London News», and the woodcut of the same, original wrappers, 1847. 4° (No. 1613) £ 3 3 s

[Für das Haus wurden damals £ 3000, für eine kleine Büste des Dichters £ 18 18 s erzielt. Vgl. Literature. London. Vol. 8. January-June 1901. S. 403] —

Über die Bücherverkäufe während der letzten Saison vgl. auch J. H. Slater: The book sales of 1901. I. in: The Athenæum. London. No. 3870. Dec. 28, 1901. 875 f.

## II. Zu den einzelnen Dramen Shakespeares

### All's Well That Ends Well

Federn, Karl: Neun Essays. Berlin: Gebrüder Paetel 1900. 8°

Der Verf. erweckt unsern Widerspruch, wenn er im 2. Essay «Ein Salon der Renaissance» (S. 45) als Quelle für Shakespeares «All's Well That Ends Well» Bernardo Accolti's Virginia-Tragödie anführt, eine Behauptung, die sich auf Klein's Geschichte des italienischen Dramas stützt. Vgl. Deutsche Litteraturzeitung. Berlin. Jg. 22. 1901. No. 8. Sp. 475.

### Antonius and Cleopatra

Literature. London. Vol. 7. July-December 1900. S. 277 f.

Über die Stelle «You have strange serpents there» etc. in A. and C. Act II, sc. VII.

72* Nationalzeitung. Berlin. 1899. No. 572 v. 27 Sept.

Über Eleon. DUSE's Darstellung der Cleopatra in Berlin von E[ugen] Z[ABEL].

73* Bühne und Welt. Berlin. Jg. 3. 1. Halbband. Okt. 1900 bis März 1901. 1901. S. 19—25.

Der von Eduard FUCHS geschriebene Aufsatz «Sarah Bernhardt in der Karikatur» enthält zwei Karikaturen der Künstlerin, und zwar die von CAPIELLE als Kleopatra und diejenige LEANDRE's als Hamlet (1899).

As You Like It

74* The ACADEMY. London. Vol. 60. No. 1509. April 6, 1901. S. 296.

Urteil in dem Rechtsstreit der Firma Moffatt & Paige, London, gegen Gill & Sons and Marshall betreffs der Ausgabe von Shakespeare's «As You Like It» hrsg. von Francis MARSHALL bzw. Thomas PAGE (vgl. Jahrbuch der D. Sh.-Ges. Jg. 29/30. S. 326). Ausführlicher handeln über denselben Fall die «Times» v. 2. April 1901 und Literature. London. Vol. 8. January-June 1901. S. 256.

Coriolanus

75* The Athenæum. London. No. 3834. April 20, 1901. S. 507.

Ausführliche Kritik einer Aufführung des «Coriolanus in drei Akten» im Lyceum-Theater mit Sir Henry IRVING in der Titelrolle, Miss TERRY als Volumnia, und Dekorationen nach Alma TADEMAS Plänen. «Sir Henry Irving has won in it an honourable *succès d'estime*, which it may well be held is the utmost triumph now to be hoped». Vgl. auch No. 701.

Hamlet

76* Literature. London. Vol. 8. January-June 1901. S. 551.

«In honour of the tercentenary of Hamlet in 1902, a statue of Shakespeare, subscribed for by Danes and sculptured by Professor LORENZ, will be erected at Cronberg, near Helsingfors.»

77* Literature. London. Vol. 8. January-June 1901. S. 41.

In «Punch» of this week (Jan. 19, 1901) there is an excellently funny dramatic sequel to Hamlet, in which Horatio, who has seized the vacant throne, is adding a new wing to the castle of Elsinore.

King Henry IV. P. 2

78* The Athenæum. London. No. 3858. Oct. 5, 1901. S. 456.

Über einen zu haltenden Vortrag der Frau Ch. C. STOPES in der Elizabethan Society am 9. Oktober 1901 über das Thema «That Sir Thomas Lucy is not the Original of Justice Shallow.»

Julius Cæsar.

79* Bühne und Welt. Berlin. Jg. 3. 1. Halbjahr. April-September 1901. S. 761 ff.

Enthält einen Aufsatz von Otto FRANCKE über den Schauspieler Karl WEISER mit dessen Porträts als Marcus Brutus und Macbeth.

King Lear

80* POET-LORE. A quarterly magazine of letters. Boston. Vol. 12 (New Ser. Vol. 4). 1900. Nr. 2. S. 246 ff.

Vergleich zwischen George MEREDITH und Shakespeare. (Macbeth — Roda Fleming; Diana of the Cross-Ways — King Lear.)

Macbeth

81* Bühne und Welt. Jg. 3. 1. Halbjahr. April-September 1901. S. 767 ff.

In dem Aufsatz Anton LINDNER's: «Das Burgtheater am Ende der Saison» finden sich Besprechungen und Bildnisse von Karl WEISER als Macbeth, Karl GRUBE als Macduff, Dr. Max POHL, Max GRUBE und Arthur KESSLER als die drei Mörder in Sh.'s «Macbeth» und Ernst HARTMANN als Benedikt in «Viel Lärm um Nichts».

Merchant of Venice

82* The Athenæum. London. No. 3847. July 20, 1901. S. 104.

Über das Auftreten der japanischen Schauspielerin SADAYACCO und ihres Gatten KAWAKAMI in London in dem Drama «Sairoku», einer japanischen Bearbeitung der Gerichtsscene

aus Shakespeare's Kaufmann von Venedig, in welcher Kawakámi das Gegenstück zum Shylock spielte. Vgl. auch The Athenaeum. London. No. 3851. August 17, 1901. S. 232 und Poet-Lore. Boston. Vol. 12 (New Series Vol. 4). 1900. No. 1. S. 152. — Ferner No. 1071 (von Carl Anton PIPER: Shakespeare und die Japaner).

**83*** Vossische Zeitung. Berlin. No. 72 vom 12. Februar 1902.

Über Ferdinand BONN's Darstellung des Shylock im Königlichen Schauspielhause zu Berlin, am 11. Februar 1902.

**84*** CHRISTY, H. C.: Pastel Portraits from the Romantic Drama: Pictures in Colours drawn from Life. 1900. 2°

Das Werk enthält in hervorragend künstlerischer Weise ausgeführte Porträts berühmter Schauspieler, unter anderen dasjenige Ellen TERRY's als Portia und dasjenige Julia MARLOWE's als Rosalinde.

## Midsummer Night's Dream

**85*** Literature. London. Vol. 8. January-June 1901. S. 297.

Über Sir E. J. POYNTER's Bild «Helena and Hermia».

## Much Ado about Nothing

**86*** POET-LORE. A quarterly magazine of letters. Boston. Vol. 12 (New Ser. Vol. 4). 1900. No. 2. S. 320.

Über die phonetische Wiedergabe von «Much Ado About Nothing «als» Meutch a-dou a-boutt' neuth'igne».

## Romeo and Juliet.

**87*** Jahresberichte für neuere deutsche Litteraturgeschichte. Bd 8. (Jahr 1897.) 1901. IV. 4 : 355.

Über einen Brief Pius Alexander WOLFF's an RÜHLE VON LILIENSTERN vom 20. Febr. 1812 (vgl. Goethe-Jahrbuch XVIII, S. 61—68) über die Romeo und Julie-Bearbeitung Goethes. Wolff habe ihn dazu angeregt, wenn auch von seinen Vorschlägen nichts angenommen worden, als die Verlegung der Exposition auf den Maskenball. Die Bearbeitung sei vortrefflich, wie der Erfolg der Aufführung beweise. Die Kritik schreie über die Weglassung der Versöhnung beider Häuser, er sei ganz dafür.

**88*** Bühne und Welt. Jg. 3. 2. Halbband. April-Sept. 1901. S. 665—671.

Der Aufsatz enthält die Bilder von Wanda SIEMASZKO als Julia und Gabriela MORSKA als Ophelia.

## Winter's Tale

**89*** POET-LORE. A quaterly magazine of letters. Boston. Vol. 12 (New Ser. Vol. 4). 1900. No. 2. S. 274 f.

Über die Hermione Shakespeare's in «The Winter's Tale» und diejenige EMERSON's in seinem Gedicht «Hermione».

**90*** Jahresberichte für neuere deutsche Litteraturgeschichte. Bd. 8. (Jahr 1897.) 1901. IV. 4 : 16. 17.

Über den Dramatiker F. A. Cl. WERTHES, der in seiner «Hermione» 1801 Shakespeares Wintermärchen durch eine Mischung von Oper und Schauspiel bühnengerecht zu machen versuchte. Das Stück hebt erst 15 Jahre nach dem Tode Hermiones an und spielt an einem Tage, die Vorgeschichte bleibt fast unverständlich.

## Sonnets

**91*** Literature. London. Vol. 6. 1900. Jan.-June S. 320.

Einwand Fernand HENRY's gegen LEE's Theorie über «W. H.»: Hall «Lee's W. H.» war spätestens seit 1608 selbst als Drucker thätig; wäre es glaublich, dass er ein so wichtiges Manuskript, wie Shakespeare's Sonette, einem andern zur Veröffentlichung überlassen haben würde? Vgl. No. 173, 807, (232) und (462).

---

# REGISTER

## zur Shakespeare-Bibliographie 1901.

**Die Zahlen im Register verweisen auf die Titel, welche durch die Bibliographien aller Jahrgänge des Jahrbuchs fortlaufend numeriert sind, die Zahlen mit folgendem * auf die entsprechenden Nummern in der Abteilung «Miszellen», die ebenfalls eine fortlaufende Numerierung tragen.**

**Die Bezeichnung Shakespeares als Verfasser ist im Register als selbstverständlich grundsätzlich fortgelassen worden, es ist also die Benennung «Works, Werke, Oeuvres, Sonnets . . .» stets als Shakespeare's Works, Shakespeares Werke . . . usw. aufzufassen; in allen andern Fällen ist der Verfasser ausdrücklich als solcher genannt worden. Für die einzelnen Werke Shakespeares [Abkürzung «Sh.»] sind die unten angegebenen gängigen Kürzungen im Register gebraucht worden und zwar, um die Anzahl derselben nicht allzusehr anwachsen zu lassen, die «englische» Bezeichnung auch da, wo es sich um Ausgaben oder Übersetzungen in andere Sprachen als die englische handelt, jedoch ist in solchem Falle die Sprache selbst genügend kenntlich gemacht. So findet man die «Oeuvres complètes de Shakespeare. Traduites par Emile Montégut Paris.» unter «*Works* (franz.) v. Montégut» und «En Skærsommernatsdrem. Oversat af V. Østerberg» unter «*M.N.D.* [-Midsummer Night's Dream] (dän.) v. Østerberg». — Die Bezeichnung «Spies, H. (Creighton. Rez.) 995» bedeutet, dass sich unter der Nummer 995 die Rezension eines Creighton'schen Werkes [The Age of Elizabeth] von H. Spies befindet. Im übrigen vergleiche man auch die Vorbemerkung zur diesjährigen Bibliographie.**

**Die im Register gebrauchten Abkürzungen der Werke Shakespeares sind die folgenden:**

**A. W. (All's Well.)**
**A.and C. (Antonius and Cleopatra.)**
**A.Y.L.I. (As You Like It.)**
**C.of E. (Comedy of Errors.)**
**Cor. (Coriolanus.)**
**Cymb.**
**Haml.**
**1 Hen. IV.**
**2 Hen. IV.**
**Hen. V.**
**1 Hen. VI.**
**2 Hen. VI.**
**3 Hen. VI.**
**Hen. VIII.**
**John.**
**J. C. (Julius Cæsar.)**
**Lear.**
**L. L. L. (Love's Labour's Lost.)**
**Macb.**
**M. for M. (Measure for Measure.)**
**M. of V. (Merchant of Venice.)**
**M.W.of W. (Merry Wives of W.)**
**M.N.D. (Midsummer Night's Dream.)**
**M.Ado. (Much Ado About Nothing.)**
**Oth.**
**Pericl.**
**Rich. II.**
**Rich. III.**
**R. and J. (Romeo and Juliet.)**
**T. of Sh. (Taming of the Shrew.)**
**Temp.**
**T. of A. (Timon of Athens.)**
**T. A. (Titus Andronicus.)**
**Tr. and Cr. (Troilus and Cressida.)**
**T. N. (Twelfth Night.)**
**T. G. of V. (Two Gentleman of V.)**
**W. T. (Winter's Tale.)**

---

**L. C. (Lover's Complaint.)**
**P. P. (Passionate Pilgrim.)**
**R. of L. (Rape of Lucrece.)**
**Sonn. (Sonnets.)**
**V. and A. (Venus and Adonis.)**

---

# Zuwachs der Bibliothek

der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft seit April 1901.

A New Variorum Edition of Shakespeare. Ed. by H. H. Furness. Vol. XIII. London und Philadelphia 1901. (Geschenk des Herausgebers.)

Shakespeare. The Tempest. Nach der Folio von 1623 mit den Varianten der anderen Folios und einer Einleitung herausgegeben von A. Wagner. Berlin 1900. (Desgl.)

— Dramatische Werke, übersetzt und erläutert von J. W. O. Benda. 1.—19. Bd. Leipzig 1825—26.

— Sämmtliche dramatische Werke. Übersetzt von A. Böttiger und Anderen. Neue Kabinets-Ausgabe. 37 Bändchen. Berlin 1848.

— König Heinrich VIII. Für die deutsche Bühne neu übersetzt und bearbeitet von A. Frh. v. Berger. Hamburg 1902.

— Julius Cæsar; übersetzt von Ed. Vollbehr. Ploen 1855.

— Macbeth. Für den Schulgebrauch herausgegeben von E. Teichmann. Münster 1902. (Geschenk des Herausgebers.)

— Der Sturm. Für das Theater bearbeitet von L. Tieck Nebst einer Abhandlung über Shakespeares Behandlung des Wunderbaren. Berlin-Leipzig 1796.

— Der Sturm. Nach Schlegels Übersetzung für die deutsche Bühne bearbeitet von E. Kilian. Herausgegeben von C. T. Wittmann. Leipzig o. J. (Geschenk des Herausgebers.)

Berger, A. Frh. v. Studien und Kritiken. 2. Auflage. Leipzig 1900.

Bernhard, L. Shakespeare und unsere Schulen. Königsberg 1859.

Bormann, E. Die Kunst des Pseudonyms. Zwölf litterarhistorisch-bibliographische Essays. Leipzig 1901.

Boening, L. De Shaksperii fabula, quae «Troilus et Cressida» inscribitur. Crefeld 1873.

Claus, W. Über die Menächmen des Plautus und ihre Nachbildung, besonders durch Shakespeare. Stettin 1861.

Conrad, H. Zur Shakespeare-Biographie. (Ausschnitt. — Berlin 1901. — Geschenk des Verfassers.)

— Der Streit um eine neue Shakespeare-Übersetzung. (Ausschnitt. — Berlin 1901. — Geschenk des Verfassers.)

— Alte und neue Shakespeare-Forschung. (Desgl.)

Dessoff, A. Über englische, italienische und spanische Dramen in den Spielverzeichnissen deutscher Wandertruppen. (Sep.-Abdr. — Berlin 1901. — Geschenk des Verfassers.)

Diehl, J. A. Vue d'ensemble sur la vie de Shakspere d'après ses oeuvres. Emmerich 1871.

Dittrich, E. Étude sur Shakespeare. Erfurt 1872.

Donnelly, J. More testimony against «Shakspere». (Ausschnitt, Geschenk des Prof. Knorz in Evansville.)

Dönies, L. Über Shakespeares Caesar. Hannover 1865.

Eddelbüttel. Remarks on Tieck's translation of Shakespeare's Macbeth. I. Hagen i. W. 1864.

Fr., K. Zu Shakespeares «König Lear». Delitzsch 1872.

Franklin, A. A few observations on Shakespeare and his «Merchant of Venice». Frankfurt a. M. 1867.

Gallup. The Bi-literal Cypher of Sir Francis Bacon discovered in his works. 2. Ed. London o. J.

Gervais, Fr. P. Shakespeare not Bacon. Some arguments from Shakespeare's copy of Florio's Montaigne in the British Museum. London 1891.

Gervinus. Händel und Shakespeare.

Gregori, F. Shakespeares Hamlet im Lichte einer neuen Darstellung. Barmen 1894. (Geschenk des Verfassers.)

— Das Schaffen des Schauspielers. Berlin 1899. (Desgl.)

Gumlich. Über Shakespeare. Berlin 1864.

Hense, C. C. Shakespeares Naturanschauung. (Ausschnitt. — Stuttgart 1865.)

Keller, Th. Die Fundamentalsätze der Sittenlehre in Shakespeares Sprüchen. Trier 1873.

Klanke. On the beauties in Shakespeare's Othello. Landsberg a. d. W. 1858.

Kloepper, C. Shakespeare-Realien. Alt-Englands Kulturleben im Spiegel von Shakespeare's Dichtungen. Dresden 1902.

Kock, Th. Über Shakespeares Macbeth. (Ausschnitt.)

Kühne, W. Venus, Amor und Bachus in Shakespeares Dramen. Eine medicinisch-poetische Studie. Braunschweig 1902. (Geschenk des Verfassers.)

Lüpke, W. Shakespeares Meerespoesie. (Ausschnitt. — Geschenk des Verfassers.)

Meurer, H. Noch einiges zum Bacon-Shakespeare-Mythus. (Ausschnitt. — Geschenk des Verfassers.)

Mommsen. Marlowe und Shakespeare. (Ausschnitt.)

Nicholson, F. C. Minnesong and the Elizabethan Sonnets. (Ausschnitt. — London 1901. — Geschenk des Verfassers.)

Owen, O. W. Sir Francis Bacon's Cipher Story. Vol. I—V. New York 1894—95.

Pfundheller, E. On the Character of Lady Macbeth. Stettin 1873.

Philipp. On Shakespeare's Julius Cæsar, especially with respect to historical truth. Berlin 1849.

Redard. Shakespeare dans les pays de langue française. Genève 1901.

Schiller, J. Shakspere als Mensch und als Christ. Leipzig 1897.

Schmaltz. Sophokles' Ödipus und Shakspeare's Lear. Parchim 1861.

Scholz, W. v. Shakespeares Fünfkönigsdrama. (Ausschnitt. — Goslar 1901. Geschenk des Verfassers.)

Schur, Th. Einiges über das Wesen der tragischen Dichtung Shakespeares I. II. Hagen i. W. 1869—70.

Seitz, K. Die Alliteration im Englischen vor und bei Shakespeare. Marne 1875.

Sievers. Über die Grundidee des Shakespeareschen Dramas Othello. Gotha 1851.

Smith, C. A. The chief difference between the first and second folios of Shakespeare. (Ausschnitt. — Leipzig 1901. — Geschenk des Verfassers.)

Stanger, H. Der Einfluss Ben Jonsons auf Ludw. Tieck. I. II. Wien 1901. (Separat-Abdruck. — Geschenk des Verfassers.)

Tacke. On Shakespeare's Macbeth. Part I. II. Luckenwalde 1871—74.

Treutel, K. Shakespeares Kaufmann von Venedig in französischer Bühnenbearbeitung. Frankfurt a. M. o. J. (Geschenk des Verfassers.)

Unflad, L. Die Shakespeare-Litteratur in Deutschland von 1762 bis 1879. München 1880.

Wiarda. Bemerkungen zu Shakespeares Julius Cæsar. Emden 1870.

Wohlrab, M. Ästhetische Erklärung Shakespearescher Dramen. 1. Bd.: Hamlet. Berlin. Dresden. Leipzig 1901.

Shakespeares Beruf und Triumf. Mainz 1792.

Kyd, Th. Spanish Tragedy. Herausgegeben von J. Schick. I. Berlin 1901. (Geschenk des Herausgebers.)

Wright, J. The English Dialect Dictionary. Part XI—XVI. London 1901.

Notes and Queries 1901.

Weimar, Ende März 1902.

Der Bibliothekar
der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.
**P. v. Bojanowski.**

# Mitglieder-Verzeichnis:

*Protektor:*

Seine Königliche Hoheit **Wilhelm Ernst**, Großherzog von Sachsen.

*Vorstand:*

**Oechelhäuser**, Dr. W., Geh. Kommerzienrat, Dessau, Präsident.
von **Vignau**, Major z. D., Kammerherr, Generalintendant, Weimar, 1. Vize-Präsident.
**Brandl**, Dr. A., Univ.-Prof., Berlin, 2. Vize-Präsident und Mitredakteur des Jahrbuchs.
von **Bojanowski**, Geh. Hofrat, Direktor der Großh. Bibliothek, Weimar, Bibliothekar.
**Moritz**, Dr., Kommerzienrat, Weimar, Schatzmeister.
**Bulthaupt**, Dr. H., Prof., Bremen.
**Cohn**, A., Buchhändler, Berlin.
**Keller**, Dr. W., Univ.-Prof., Jena, Mitredakteur des Jahrbuchs.
**Kluge**, Dr. F., Hofrat, Univ.-Prof., Freiburg i. B.
von **Possart**, Dr., Prof. Intendant des Hoftheaters, München.
**Savits**, J., Oberregisseur, München.
**Schick**, Dr. J., Univ.-Prof., München.
**Studt**, Dr. K., Staatsminister, Excellenz, Berlin.
**Suphan**, Dr. B., Geh. Hofrat, Prof. Direktor des Goethe- und Schillerarchivs, Weimar.
**Wülker**, Dr. R., Geh. Hofrat, Univ.-Professor, Leipzig.

*Geschäftsführender Ausschuss (in Weimar):*

von **Bojanowski**, s. o. Vorsitzender.
von **Vignau**, s. o.
**Moritz**, s. o.
**Suphan**, s. o.
**Francke**, Dr. O., Professor.

*Ehrenmitglieder:*

**Furness**, H. H., Philadelphia.
**Furnivall**, Dr. F. J., London.
Se. Kaiserliche Hoheit **Konstantin Konstantinowitsch**, Großfürst von Rußland.
**Schmidt**, Frau Clara, geb. Meyer, Berlin.
**Timmens**, Samuel, Elvesham Lodge, Birmingham.
**Ward**, Adolphus W., Litt. D., LL. D., Cambridge (Engl.).
**White**, Dr. Andrew D., Excellenz, Botschafter der Vereinigten Staaten, Berlin.
**Wright**, W. A., D. C. L., LL. D., Cambridge (Engl.).

*Allerhöchste und Höchste Mitglieder:*

Se. Kaiserliche und Königl. Majestät **Wilhelm II.**, Deutscher Kaiser und König von Preußen.
Se. Majestät **Albert**, König von Sachsen.
Se. Königl. Hoheit **Luitpold**, Prinzregent von Bayern.
Ihre Königl. Hoheit **Pauline**, Erbgroßherzogin von Sachsen.
Se. Königl. Hoheit **Friedrich**, Großherzog von Baden.
Se. Königliche Hoheit **Friedrich August**, Großherzog von Oldenburg.
Se. Königl. Hoheit **Albrecht**, Prinz von Preußen, Prinzregent von Braunschweig.
Se. Königliche Hoheit **Ludwig Ferdinand**, Prinz von Bayern.
Se. Königl. Hoheit **Ludwig**, Herzog in Bayern.

Se. Hoheit Johann Albrecht, vormaliger Herzog-Regent von Mecklenburg.
Se. Hoheit Georg, Herzog von Sachsen-Meiningen.
Se. Hoheit Friedrich, Erbprinz von Anhalt.
Ihre Hoheit Leopold, Erbprinzessin von Anhalt, Prinzessin von Hessen.
Se. Durchlaucht Ernst, Erbprinz zu Hohenlohe-Langenburg, Regierungsverweser der Herzogtümer Sachsen-Coburg und Gotha.
Se. Durchlaucht Christian Kraft, Fürst zu Hohenlohe-Öhringen.
Se. Durchlaucht Heinrich, Prinz zu Schönaich-Carolath.
Ihre Durchlaucht Fürstin Otto zu Stolberg-Wernigerode.
Ihre Durchlaucht Fürstin Hedwig Liechtenstein, Wiesbaden.

*Mitglieder:*

Abraham, Dr., Geh. Sanitätsrat, Berlin.
van Acoleyen, Professor, St. Nicolas, Waas.
Alexander - Universitäts - Bibliothek, Helsingfors.
Arnhold, Ed., Kommerzienrat, Berlin.
Art'l, H. S., Buchdruckereibesitzer, Dessau.
Bachmann, Carl, Bankier, Berlin.
von Bamberg, Professor, Leipzig.
Bang, Dr. W., Univ.-Professor, Löwen.
Banse, Kaiserl. Ober-Postassistent, Apia.
Basil, Fritz, Hoftheater - Regisseur, München.
Baumgartner, A., Professor, Zürich.
Becker, Gustav, Cand. phil., Frankfurt a. M.
Bellermann, Dr. Ludw., Gymn.-Direktor, Berlin.
von Bennigsen, Dr. Rud., Wirkl. Geh. Rat, Excellenz, Oberpräsident a. D., Hannover.
von Berger, Freiherr Alfred, Direktor des Neuen Schauspielhauses, Hamburg.
Berger-Gymnasium, Kgl., Posen.
Berliner Gesellschaft für das Studium der neueren Sprachen, Berlin.
Bertuch, August, Schriftsteller, Fontenay-aux-Roses.
Bertz, Eduard, Schriftsteller, Potsdam.
Bibliothek, Herzogliche, Dessau.
Bibliothek, öffentliche, Freiherrlich Carl von Rothschild'sche, Frankfurt a. M.
Bibliothek der technischen Hochschule, Karlsruhe.
Bibliothek, öffentliche, Mannheim.
Bibliothek, Großherzogl. öffentliche, Oldenburg.
Bibliothek der Stadt Wien.
Bing, Heinrich, Kaufmann, Nürnberg.
Binz, Dr. Gustav, Professor, Basel.
Böcking, R., Kommerzienrat, Halbergerhütte b. Saarbrücken.
Böhtlingk, Dr. A., Prof., Karlsruhe.
von Boineburg, Freiherr, Geh. Reg.-Rat, Weimar.
Boek, Paul, Oberlehrer, Gr.-Lichterfelde.
Boonen, J., Brüssel.
Borms, A., Löwen.
Brandt, Mathilde, Frau Dr. med., Berlin.
vom Briege, Wolfram, Halle a. S.
Brinckerhoff-Jackson, John, Amerikanischer Botschaftsrat, Berlin.
Brockhaus, Dr. Ed., Verlagsbuchhändler, Leipzig.
Brons, A. F., Senator a. D., Emden.
Bronsart von Schellendorf, Kammerherr, Generalintendant a. D., München.
Brösel, Dr. Constantin, i. F. Eduard Brösel, Greiz.
Brotanek, Dr. Rud., Privatdoz., Wien.
von Brüger, Dr. K., Wirkl. Geh. Rat, Excellenz, Jena.
Bruns, Gustav, Verlagsbuchhändler, Minden i. W.
Büchner, Dr. jur. et ès Lettres Alexander, Professor a. D., Ouistreham s/m.
Bülbring, Dr. Karl, Univ.-Professor, Bonn.
Bürklin, Dr. A., Generalintendant, Karlsruhe.
Büsing, O., Geh. Finanzrat, Schwerin i. M.
Busley, Carl, Professor, Geh. Reg.-Rat, Berlin.
Carpenter, F. I., Professor, Chicago.
Churchill, Dr. G. B., Professor, Amherst, Mass.
Claar, E., Theaterintendant, Frankfurt a. M.
von Cohn-Oppenheim, Baronin, Dessau.
Conrad, Dr. H., Professor, Gr.-Lichterfelde.
Croon, Th., Kommerzienrat, München-Gladbach.
v. Crüger, Generalleutnant, Excellenz, Wiesbaden.
Dandler, Frl. Anna, Hofschauspielerin, München.
Darmstädter, Dr., Fabrikbes., Berlin.

Dartmouth College, Hanover. (N. H.)
Delbrück, Ludw., Bankier, Berlin.
Demmering, Gerhard, Verlagsbuchhändler, Weimar.
Dewischeit, Dr. C., Königsberg i. Pr.
Dibelius, Dr., Privatdozent, Groß-Lichterfelde.
Dielitz, Paul, Kaufmann, Berlin.
Dinger, Dr., Privatdozent, Jena.
Dittenberger, Leutnant, Sterkrade.
Domgymnasium, Königl., Kolberg.
Eggeling, O., Pastor, Weimar.
Eidam, Christian, Gymn.-Professor, Nürnberg.
Einenkel, Dr. Eugen, Prof., Halle a. S.
Eisenmann, Dr. O., Königl. Museumsdirektor, Cassel.
Ellendt, Frl. G., Schulvorsteherin, Königsberg i. Pr.
Eloesser, Dr. phil. Arthur, Berlin.
Englischer Verein ehem. Köllneraner, Berlin.
Erdmann-Jesnitzer, Fr., Direktor des Stadttheaters, Bremen.
Fellner, Dr. Richard, Dramaturg und Regisseur, Wien.
von Ferber, Dr. jur., Landgerichtsrat a. D., Rittergut Melz.
Fernow, Dr., Oberlehrer, Hamburg.
Fiedler, Fräulein Elise, Berlin.
Fischer, Adolf, Professor, Berlin.
Fischer, Dr. Kuno, Univ.-Prof., Wirkl. Geh. Rat, Excellenz, Heidelberg.
Fischer, Dr. Rudolf, Univ.-Professor, Innsbruck.
Förster, Dr. med. Fritz, Dresden.
Förster, Dr. Max, Univ.-Prof., Würzburg.
Förster, Dr. Richard, Hofrat, Dresden.
Franciscеum, Herzogl. ev., Zerbst.
Franz, Dr. W., Univ.-Prof., Tübingen.
Fresenius, Aug., Schriftst., München.
Friedrichs-Gymn., Herzogl., Dessau.
Friedrichs-Gymnasium, Königl., Gumbinnen.
Fulda, Dr. phil. Ludw., Frankfurt a. M.
Giesecke, Dr. Alfred, Verlagsbuchhändler, Leipzig.
Goldschmidt, Benedict, Frankfurt a. M.
Götz, Karl, Gymn.-Lehrer, Speyer.
Gothain, Frau Professor, Bonn a. Rh.
Gregori, Ferd., Mitgl. des K. K. Hofburgtheaters, Wien.
de Groote, R., Professor, St. Nicolas.
Grube, Max, Kgl. Oberregisseur, Berlin.
de Gruyter, Dr. phil. Walter, i. F. Georg Reimer, Berlin.
Guddorf, Professor, Melle-les-Gand.
Günthner, Engelbert, Prof., Rottweil.
Gutmann, Eug., Kommerzienrat, Konsul a. D., Berlin.
Gwinner, Arthur, Direktor, Berlin.
Gymnasial- und Landesbibliothek, Fürstl., Gera.
Gymnasium Leopoldinum, ev., Detmold.
Gymnasium, Städt., Görlitz.
Gymnasium, Städt., Höchst.
Gymnasium, Großherzogl., Jena.
Gymnasium, Städt., Cöln.
Gymnasium, Königl., Lauban.
Gymnasium, Königl., Paderborn.
Gymnasium, Königl., Saarbrücken.
Gymnasium, Königl., Trarbach.
Haase, Friedr., Hofschauspiel-Dir., Berlin.
Hagen, Th., Kunstmaler, Professor, Weimar.
von Hanstein, Dr. Adalbert, Privat-Dozent, Hannover.
Hardy, Dr. phil. Edmund D., Prof. a. D., Würzburg.
Harlan, Dr. jur. Walter, Charlottenburg.
Hartmann, Dr. Martin, Prof., Leipzig.
Hartung, Albert, Verlagsbuchhändler, Weimar.
Hauffen, Dr. Adolf, Univ.-Professor, Prag.
Hausknecht, Dr. E., Professor, Realschuldirektor, Kiel.
Hecht, Dr. phil. Hans, Mainz.
Heckmann, P., Kommerzienrat, Berlin.
Heckmann, Fr., in Firma C. Heckmann, Bonn.
Heine, Dr. Otto, Prof., Geh. Reg.-Rat, Weimar.
Heiseler, Henry, Schriftsteller, München.
Helft, Edm., Geh. Kommerzienrat, Berlin.
Herford, C. H., Univ.-Professor, Manchester.
Hertz, Miss Harry, Rom.
von der Heydt, Karl, Bankier, Berlin.
Hinneberg, Dr., Prof., Berlin.
von Hochberg, Bolko, Reichsgraf, Generalintendant, Berlin.
Hofbibliothek, K. K., Wien.
Hof- und Landesbibliothek, Großherzogl. Badische, Karlsruhe.
Hösch, Frau Lucy, Godesberg a. Rh.
von Hülsen, Kammerherr S. M. des Kaisers, Intendant der Königl. Schauspiele, Wiesbaden.
Janssens, Dr. L., Malines (Belg.)
Jiriczek, Dr. Otto, Prof., Münster i. W.
Imelmann, Dr. Johannes, Professor, Berlin.

Institut, bibliographisches, Leipzig.
Johnson, Maler, Weimar.
Junck, Dr. Johannes, Rechtsanwalt, Leipzig.
Kahle, Rich., Königl. Hofschauspieler, Charlottenburg.
Kainz, Joseph, Mitglied des Hofburgtheaters, Wien.
Kaiser - Wilhelms - Realgymnasium, Berlin.
Kaiserin - Auguste - Victoria - Schule, Stettin.
Kaluza, Dr. Max, Professor, Königsberg i. Pr.
Kammerer, Ad., Professor, Braunschweig.
Kantonalbibliothek, Zürich.
Karls-Realgymnasium, Herzogl., Bernburg.
Kaufmann, Dr. Joh., Bonn.
Kern, Dr. J. H., Professor, Groningen.
Kilian, Dr. phil. Eug., Regisseur und Hoftheater-Dramaturg, Karlsruhe.
Klein, Konrad, Verantw. Redakteur der Schles. Ztg., Breslau.
Koch, Dr. Max, Univ.-Prof., Breslau.
Köbner, S. E., Chefredakteur, Berlin.
Koehne, Ernst, Direktor-Stellvertreter am Deutschen Schauspielhaus, Hamburg.
Kölbing, Arthur, Cand. phil, Freiburg i. B.
Koeppel, Dr. E., Univ.-Professor, Straßburg i. E.
Kolle, Frau Baurath E., Berlin.
Konrath, Dr. M., Professor, Greifswald.
Koppel, Dr. Rich., Professor, Dresden.
Krahn, Tr., Baumeister, Berlin.
von Kralik, Dr. Richard, Wien.
Kreismann, Herm., Generalkonsul, Berlin.
Kreßner, Wilhelm, Fabrikbesitzer, Schweizerthal.
Kroener, Adolf, Geh. Kommerzienrat, Stuttgart.
Krügel, Fr., Freiburg i. B.
Krupp, F. A., Geh. Kommerzienrat, Essen a. R.
Krupp'sche Bücherhalle, Essen a. R.
Küchler, Frl. Sofie, Frankfurt a. M.
Kükelhaus, Dr., Oberlehrer, Düsseldorf.
Kullnick, Max, Stud. phil., Berlin.
Lach, P., Direktor der Handelsschule, Berlin.
Lachmann, Frl. Clara, Zandvoort-Bad.
Laehr, Dr. Hans, dirigier. Arzt, Zehlendorf bei Berlin.
Landesbibliothek, Posen.
Landesbibliothek, Kgl., Stuttgart.
Landes-Oberreal- und Gewerbeschule, Wr.-Neustadt.
Landesschule, Königl., Pforta.
Lane, Miss L. E., Cork.
Lange, J., Direktor, Berlin.
Langenscheidt, Carl, Verlagsbuchhändler, Berlin.
L'Arronge, Ad., Schriftsteller, Berlin.
Latham, Miss Grace, London.
Lauser, Dr. W., Geh. Hofrat, Charlottenburg.
Lawrence, W., London.
von Ledebur, Freiherr Karl, Generalintendant, Schwerin.
Lehmann, Dr. phil. J., Privatgelehrter, Berlin.
Lentzner, Dr. phil. Karl, Dozent am Orientalischen Seminar zu Berlin.
Levy, Dr. H. B., Hamburg.
Lewinger, Ernst, Oberregisseur des Kgl. Hoftheaters, Dresden.
Lewinsky, Jos., k. k. Hofschauspieler, Wien.
Liebermann, Dr. Felix, Prof., Berlin.
Lindau, Dr. Paul, Intendant, Berlin.
von Lipperheide, Freiherr Franz, Berlin.
Loening, Dr. R., Geh. Justizrat, Univ.-Professor, Jena.
Loewe, Dr. Th., Direktor des Stadttheaters etc., Breslau.
Lubliner, Hugo, Schriftsteller, Berlin.
Lucas, Alex., Kommerzienrat, Berlin.
Ludwigs-Gymn, Herzogl., Cöthen.
Luick, Dr. Karl, Univ.-Prof., Graz.
Luisen-Gymnasium, Königl., Memel.
Lützenkirchen, Mathieu, Hofschauspieler, München.
Mädchenschule, städt. höhere, Osnabrück.
Mankiewitz, Paul, Direktor der Deutschen Bank, Berlin.
Mann, Dr. Max Friedrich, Leipzig.
Marcuse, H., Konsul, Niederwalluf.
Mardersteig, A., Rechtsanw., Weimar.
Marx. Th., Realschullehrer, Speyer.
Mascher, Friedrich, Postsekretär, Hannover.
Matthias, Dr. Theodor, Oberlehrer, Zittau.
Matthys, A., Borgerhout.
von Mauntz, Alfred, Oberstleutnant a. D., Berlin.
Maurach, Landrat, Danzig.
von Medem, Graf, Oberhofmeister, Weimar.
Meinl jun., Julius, Kaufmann, Wien.
Merzbacher, Dr. Gottfr., Rentier, München.
Merzbacher, Jos., Nürnberg.

Meyer, Frl. Helene, Berlin.
Meyer, Dr. phil. Ludw., Berlin.
Meyer, Dr. Wolfg. Alex., Hofrat, Dresden.
Meyer-Cohn, Alex., Berlin.
Mielke, Dr. Hellmuth, Chefredakteur, Barmen.
von Milletich, Dr. Stephan, Intendant, Agram.
Mommsen, Dr. Theodor, Univ.-Prof., Charlottenburg.
Morgenstern, Dr. Gustav, Redakteur, Dresden.
Morsbach, Dr. Lorenz, Univ.-Prof., Göttingen.
Mosberg, Julius, Bielefeld.
Mottl, Felix, Generalmusikdirektor, Karlsruhe.
Muff, Dr., Professor, Rektor, Pforta.
Neubürger, Ferd., Schriftsteller, Dessau.
Noyes, Carleton Eldredge, Professor, Cambridge, Mass.
Ober-Realschule, Städt., Charlottenburg.
Ober-Realschule in den Francke'schen Stiftungen, Halle a. S.
von Oechelhäuser, Fr. W., Generaldirektor, Dessau.
von Oechelhäuser, Ad., Dr. Hofrat Professor, Karlsruhe.
Oeftering, Dr. Mich., Königl. Reallehrer, Neuburg a. D.
Pakscher, Dr. Arthur, Direktor der Berlitz School, Dresden.
von Palézieux-Falconnet, Generalleutnant u. Generaladjutant, Weimar.
A. Panse'sche Verlagsbuchhandlung, Weimar.
Parow, Dr. Walter, Prof., Gr.-Lichterfelde.
K. Paulinische Bibliothek, Münster i. W.
Paulus-Bibliothek, Worms.
Penner, Dr. Emil, Realschuldirektor, Berlin.
von Perfall, Freiherr, Generalintendant der Hofmusik, München.
Perry, Marsden J., Providence, N. J.
Petsch, Dr. phil. Robert, Würzburg.
Philips, Dr. Karl, Oberlehrer, Köln.
Pietsch, Ludw., Professor, Berlin.
Pincus, S. A., London.
Platzmann, Geh. Reg.-Rat, Leipzig.
Poppe, Rosa, Kgl. Hofschauspielerin, Berlin.
Pospischil, Maria, Schauspielerin, Hamburg.
Proescholdt, Dr. Ludw., Friedrichsdorf i. T.
zu Putlitz, Gans Edler, Gr.-Pankow.
Raschdau, Ludwig, Kais. Gesandter z. D., Berlin.
Rathke, Dr., Professor, Marburg.
Rauch, Dr. Herm., Theaterdirektor, Wiesbaden.
Realgymnasium, Charlottenburg.
Realgymnasium, Eisenach.
Realgymnasium, Gera.
Realgymnasium, Grünberg i. Schles.
Realgymnasium, Tilsit.
Realprogymnasium, Freiburg i. Schles.
Realschule an der Prinz Georgstrasse, Düsseldorf.
Realschule, Erfurt.
Realschule, Kaiser Wilhelm II., Göttingen.
Realschule, Königsberg i. Pr.
Realschule, Tiegenhof.
Reform-Realgymnasium, Naumburg a. S.
von Reichenau, Frau General, Allenstein.
Reichenheim, Julius, Kaufmann, Berlin.
Reinhard, Gustav, Kaufmann, Hemer.
Reismann, H., Paderborn.
Remy, H., Gußstahlfabrikant, Hagen i. W.
Rieger, Conrad, Justizrat, Cöthen.
Riis-Knudsen, C., Prof., Kopenhagen.
Robertson, Dr. John G., Lektor, Strassburg i. E.
Rönneberg, M. H., Schulvorsteherin, Friedenau.
Rösicke, Rich., Generaldirektor, Kommerzienrat, Tornow b. Potsdam.
Rosenstock, Frau Paula, Berlin.
Rothe, Dr., Staatsminister, Excellenz, Weimar.
Rowley, Walter, M. Inst. C. E., F. S. A., Leeds.
Rubinkamm, Nathaniel R., Chicago.
Ruland, Dr., Geh. Hofrat, Direktor des Großherzogl. Museums, Weimar.
Rütgers, Jul., Fabrikbesitzer, Berlin.
Salzberger, Dr. med., prakt. Arzt, Landshut.
Sandt, M., Geschäftsleiter des Kunstver. f. d. Rheinlande, Düsseldorf.
Sarrazin, Dr. G., Univ.-Prof., Breslau.
Sartori, Geh. Kommerzienrat, Kiel.
Scharlach, Dr., Rechtsanwalt, Hamburg.
Schelling, Gg., Schuldir. a. D., Weimar.
Schelzig, Elisabeth, wissenschaftliche Lehrerin, Berlin.
Schipper, Dr. Jakob M., Univ.-Prof., Hofrat, Wien.

Schlenther, Dr. P., Direktor des Hofburgtheaters, Wien.
Schlesinger, Maximilian, Dramaturg, Breslau.
Schlösser, Dr. Rud., Professor, Jena.
Schmidt, Max F., Rentier, Berlin.
Schneider, Wilh., Hoftheater-Regisseur, München.
von Schön, Fräulein Lydia, München.
von Scholz, Dr. Wilhelm, Weimar.
Schröder-Poggelow, Dr., Berlin.
Schüddekopf, Dr. Carl, Weimar.
von Schultz-Dratzig, geb. Burgeff, Schlangenbad.
Seminar, Engl., a. d. Königl. Universität, Berlin.
Seminar, Engl., a. d. Königl. Universität, Breslau.
Seminar, Roman.-englisches, Kiel.
Seminar, Roman.-englisches, Königsberg i. Pr.
Seminar, Roman.-englisches, München.
Shakespeare-Verein, Student., Halle a. S.
Sherman, L. A., Prof., Lincoln, Nebr.
Siegle, Gustav, Geh. Kommerzienrat, Stuttgart.
Simon, Dr. M., Kiel.
Singer, Dr. S., Prof., Bern.
Smedts, Dr. Arm., Professor, Nivelles.
Smith, C. Alphonso, Professor, Baton Rouge, La.
Spieß, Dr. phil., Heinrich, Berlin.
Staatsobergymnasium, K. K. I., Czernowitz.
Stadtbibliothek, Bremen.
Stadtbibliothek, Breslau.
Stadtbibliothek, Cöln.
Stadtbibliothek, Danzig.
Stadtbibliothek, Frankfurt a. M.
Stadtbibliothek, Hamburg.
Stadtbibliothek, Hannover.
Stadtbibliothek, Leipzig.
Stadtschulbibliothek, Greiz.
Stadttheater, Straßburg i. Els.
Stägemann, Max, Geheimrat, Theaterdirektor, Leipzig.
Stals, A., Professor, Huy.
von Stauffenberg, Schenk Freiherr, Rittergutsbesitzer, Risstissen bei Ulm.
Steinthal, M., Direktor der Deutschen Bank, Berlin.
Stinnes, Frau Hugo, Mülheim a. d. Ruhr.
Stoffel, Dr. phil. C., Nimwegen.
Stokes, John, M. D., Sheffield.
Stoy, Dr. Heinrich, Jena.
Swaen, A. E. H., Gymn.-Lehrer, Amsterdam.
Swoboda, Frl. Margarete, Hofschauspielerin, München.
von Sydow, Frl., Frankfurt a. O.
Sylvester, Miss Florence M., Berlin.
Szostakowski, Amtsgerichtsrat, Allenstein.
Tamson, Dr. George J., Univ.-Lector, Göttingen.
von Tauchnitz, Freiherr, Leipzig.
Teweles, H., Chefredakteur, Prag.
Thormählen, Joh., Hamburg.
Träger, Alb., Justizrat und Notar, Berlin.
Trautmann, Dr., Univ.-Prof., Bonn.
Tschirch, Emil, Schriftsteller und Rezitator, Berlin.
Türck, Dr. Herm., Jena.
Türkheim, Dr. Leo, Realschullehrer, Würzburg.
Universitäts-Bibliothek, Basel.
Universitäts-Bibliothek, Freiburg i. B.
Universitäts-Bibliothek, Gent.
Universitäts-Bibliothek, Gießen.
Universitäts-Bibliothek, Göttingen.
Universitäts-Bibliothek, Halle a. S.
Universitäts-Bibliothek, Jena.
Universitäts-Bibliothek, Innsbruck.
Universitäts-Bibliothek, Königsberg i. Pr.
Universitäts-Bibliothek, Leipzig.
Universitäts-Bibliothek, Lemberg.
Universitäts-Bibliothek, Marburg.
Universitäts-Bibliothek, München.
Universitäts-Bibliothek, Prag.
Universitäts-Bibliothek, Rostock.
Universitäts-Bibliothek, Straßburg.
Universitäts-Bibliothek, Tübingen.
Universitäts-Bibliothek, Würzburg.
University of California, Library, Berkeley.
University Library, Glasgow.
Vandegaer, Dr. J., Roeulx.
Verlagsanstalt, Deutsche, Stuttgart.
Vetter, Dr. Theodor, Univ.-Professor, Zürich.
Victoria-Gymnasium, Potsdam.
Victoria-Lyceum, Berlin.
Viëtor, Dr. W., Univ.-Prof., Marburg.
von Villers, Dr. med. Alexander, Dresden.
von Vincke, Freiherr, Landrat a. D., Ostenwalde b. Melle.
Vollhardt, Dr. W., Realschullehrer, Leipzig.
Vollmöller, Dr. K., Prof., Dresden.
Vollrath, K., Chefredakteur der Volkszeitung, Berlin.
Vordiek, Oberlehrer, Oppeln.
Wagner, Gustav, Achern (Baden).
Wagner, Albr., Univ.-Prof., Halle a. S.

Wagner, Alfred, Buchdruckereibesitzer, Weimar.
Wahle, Dr. Jul., Archivar am Goethe-Schiller-Archiv, Weimar.
Walckiers, Ch., Professor, Eecloo.
Weisstein, Gotthilf, Redakteur, Berlin.
Wernekke, Dr., Hofrat, Realgymnas.-Direktor, Weimar.
Westen, Emanuel, Theaterdirektor, Reichenberg.
von Westenholz, Dr. F. Freiherr, Privatdozent, Stuttgart.
Wetz, Dr. W., Universitäts-Professor, Freiburg i. B.
Wickerhauser, Natalie, Klassenvorsteherin am Landeslyceum, Agram.
Wiecke, Paul, Mitglied des Königl. Hoftheaters, Dresden.
Wilhelmsgymnasium, Königl., Königsberg i. Pr.
Wilhelmsgymnasium, Königl., Krotoschin.
Windscheid, Dr. phil. Käthe, Frl., Leipzig
Wittich, Dr., Prälat, Stuttgart.
Wörmann, Ad., Hamburg.
Wohlfahrt, Dr. Theod., Gymn.-Prof., München.
Wolff, Dr. Th., Professor, Berlin.
Wollmann, Siegfried, Rentner, Berlin.
Woworsky, Anton, Rentner, Berlin.
Wülfing, Dr. J. Ernst, Privatgelehrter, Bonn.
Würzburger, Dr. Eugen, Direktor, Dresden.
Wurzbach, Wolfgang, Ritter v. Tannenberg, Wien.
von Ysselstein, Reg.-Rat z. D., Baden-Baden.
Zimmermann, Justizrat, Pforta bei Naumburg (Saale).

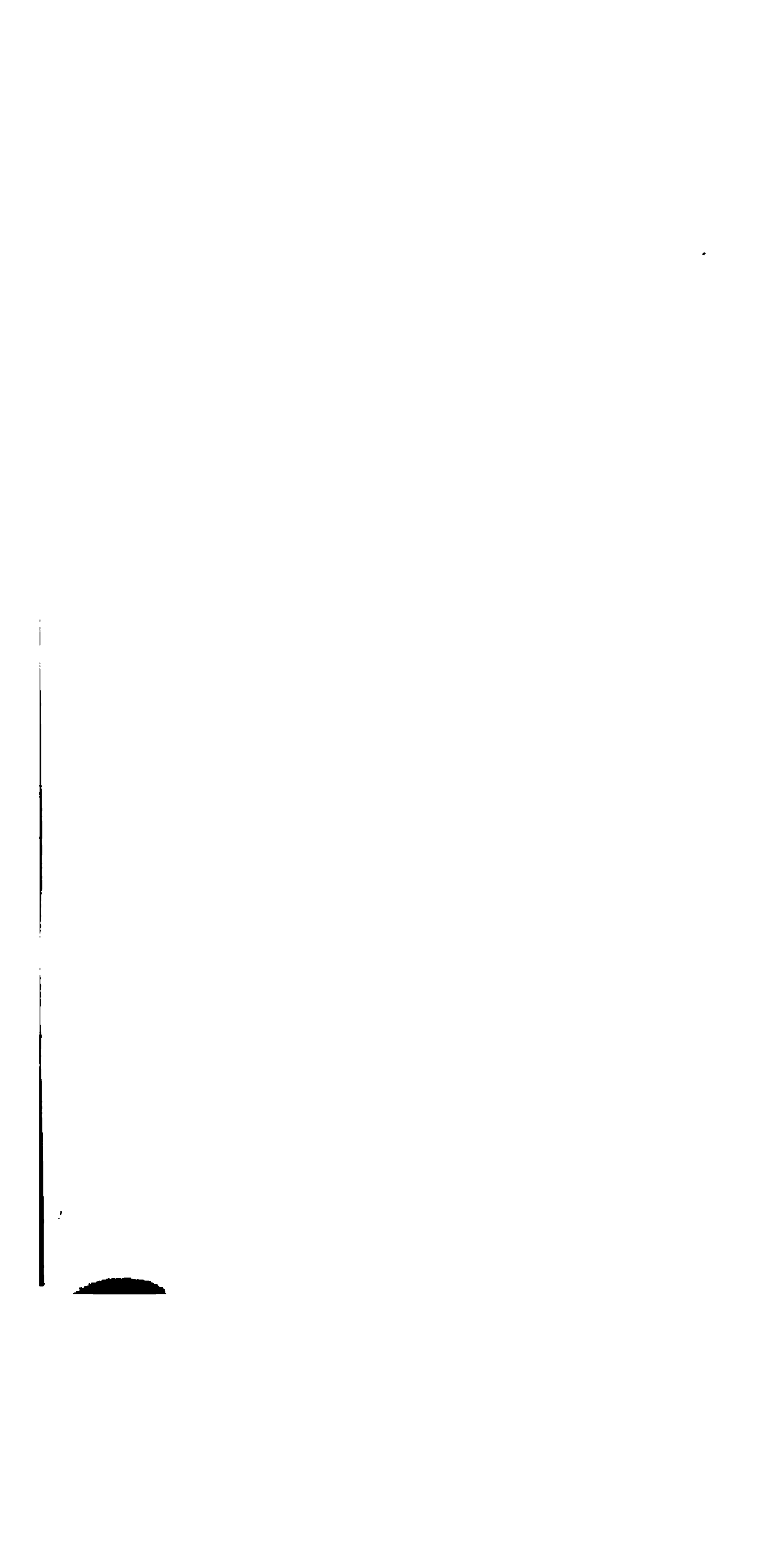
(Abgeschlossen am 23. April 1902.)

---

# Namen- und Sachverzeichnis
zu Band XXXVIII.

---










JAN 7 - 1930